اتجاهات النقد المسرحي المعاصر

بين

النظرية والتطبيق

تأليف

د. أبو الحسن سلام

مؤسسة حورس الدولية للنشر والتوزيع
١٤٤ ش طيبة ـ سبورتنج ـ الإسكندرية
ت/ فاكس : ٠٣/٥٩٢٢١٧١ ـ ٠٣/٣٩٢١٢٨٤

الناشر
مؤسسة حورس الدولية
للنشر والتوزيع
١٤٤ ش طيبه - سبورتنج - الإسكندرية
ت.ف: ٥٩٢٢١٧١ - ت ٥٩٣٠٥٩٨

مؤسسة طيبة
للنشر والتوزيع
٧ ش علام حسين - الظاهر - القاهرة
ت: ٠٢/٧٨٦٧١٩٨ تلفاكس: ٠٢/٦٨٢٦٧٤٦

طيبة للنشر والتوزيع

مدير النشر
مصطفى غنيم

الطبعة الأولى
٢٠٠٥

رقم الإيداع
٢٠٠٥/٣٤٩٨
الترقيم الدولى
977-5969-59-3

الإخراج وفصل الألوان
وحدة التجهيزات الفنية بالمؤسسة
جرافيك: أحمد أمين

مقدمة إمبريقية

حفل النقد منذ مارسه أهلــه ومتخصصــوه فــي مجــالات الإبــداع الأدبي والفني بعد أن خرج عن حياطــة النظــرة الذاتيــة المحلقــة حــول العمل الإبداعي مستضيئة بمشكاة الانطباع، حفــل بــالعديد مــن وســائل الإبصــار المــدرك لتجربــة النفــس البشــرية فــي أحوالــه المتفاعلــة والمتقلبة والمتغيرة أمام مرآة الإبــداع المقعــرة.

اشــتملت الاتجاهــات القديمــة للنقــد علــى نظريتيــن إحداهمــا لأفلاطون وهي نظرية المثل التي تــرى أن الفــن- أدبيــاً كــان أم أدائيــاً محاكاة لصورة الطبيعة، عن أصل لها في عالم المثــل (عــالم الغيــب).

أما الأخرى فهي نظرية المحاكــاة لأرســطو التــي تــرى أن الفــن يحاكي الطبيعة ذاتها وليس صورتها التي عكســتها الطبيعــة نقــلاً عــن أصلها في عالم ما وراء الطبيعــة (الغيــب).

وفي إطار اتجاهات النقد الحديــث نظريــات غــير نظريــة التعبــير ونظرية النقد الاجتمــاعي للإبــداع ونظريــة الانعكــاس، فكــانت نظريــة الخلق: التي ارتكزت على البعد الجمــالي للعمــل الإبداعــي مــن منطلــق القول: إن الطبيعة هي التي تقلد الفن وليــس العكــس ومثــال ذلــك فــي شعرنا العربي قول أبي الطيب المتنبي وأحمد بــن الحســين الجعفــي:

"أنا الذي نظر الأعمى إلى أدبي   وأسمعت كلماتي من به صمم"

فليس في الطبيعة شيء مثل هــذا. غــير أن المعــري فــي إعــادة إنتاج دلالة هذه الصور المستحيلة يقول : "أنــا الــذي نظــر أدب أحمــد" وليس في الطبيعة للكفيف حتــى ولــو كــان المعــري شــيء مــن هــذا

فالأول منح أدبه قوة الإبصار للأعمى والإسماع للأصم - مجازاً - والثاني قصر إبصار شعر المتنبي وسماعه على نفسه وذلك انحراف في الصورة عن نظيرها في الطبيعة. فطبيعة الصورة المرسلة هنا "متنبية" وطبيعة الصورة المستقبلة لها "معرية" فكأن طبيعة المعري "كف بصره" تحاكي فن المتنبي.

وفي مجال الإبداع المسرحي توقف الفكر النقدي المسرحي عبر مسيرته على عدد من المحطات النقدية في إطار محاولاته الدؤوب للوصول إلى معنى النص أو معنى العرض المسرحي بوصفه غاية التلقي البناء.. فقصر غاية التلقي في الوقفة الأولى على الانعكاسات المتبادلة للذات إرسالاً واستقبالاً، مؤكداً على امتطاء الذات الفردية لبنية النص أو العرض المسرحي. (نظرية التعبير).

وفي وقفته الثانية قصر غاية التلقي على الانعكاسات المتبادلة للمجتمع إرسالاً واستقبالاً مؤكداً على امتطاء الذات الاجتماعية بعلاقات الإنتاج وانعكاسات الصراع الطبقي على بنية النص أو العرض المسرحي. (نظرية الانعكاس).

وفي وقفته الثالثة قصر غاية التلقي على الخبرة الجماعية المتبادلة بين الإرسال والتلقي مؤكداً على امتطاء الذوق الفردي للبنية في النص أو في العرض المسرحي. (نظرية الخلق).

وفي وقفته الرابعة يقرن نضج التعبير بإدراك الوحدة العضوية وتواؤم الشكل مع المضمون في النص أو في العرض المسرحي (النظرية العضوية).

وكذلك قصر غاية التلقي على إدراك وعـي النـاقد بوعـي المبـدع من خلال البنية الإبداعية للعمل. (النظريـــة الظاهراتيـة).

وفي وقفته التالية قصر غاية التلقي علـى إقامـة علاقـات حـوار بين المستوى الجمالي والاجتماعي والمسـتوى التـاريخي مؤكـداً علـى ربط التلقي بأفق التوقعات، انطلاقاً مـن خـبرة سـابقة عامـة بالتعـامل مع ثلاثية (الموروث- المعيش- المـأمول). (البنيويـة التوليديـة).

وفي وقفته التالية قصر التلقي وصولاً إلـى معنـى الإبـداع نصـاً أو عرضاً علـى الانطـلاق مـن تـأويل المتلقـي وتفسـيره (النظريـة الهرمونيطيقيـة)

وفي وقفته التاليـة يقـرن نضـج التعبـير الفنـي وإدراك معنـى النص برفض الخطـاب الكونـي للنـص أو العـرض (نظريـة فوكـوه- المقاربة التاريخيـة).

كذلك عمد النقد إلى نزع الألفة بين الإبـداع والتلقـي عـن طريـق الكشف عن التشوهات والانحرافات فـي الصـورة وفـي اللغـة مؤكـداً على امتطاء الشكل للمحتوى. (النظريـة الشـكلانية).

وإذا كانت هذه النظريـات تنضـوي تحـت إطـار اتجاهـات النقـد الحديث واتجاهات النقد المعـاصر وفـق النظريـة البنائيـة والحداثيـة؛ فإن اتجاهات النقد لما بعد الحداثـي قـد نبـذت أسـاليب التحليـل التـي اعتمدت عليها اتجاهات النقد القديـم واتجاهـات النقـد الحديـث والنقـد الحداثي المعاصر فعمدت إلى تفكيك النـص وكشـف تناقضاتـه.

وفي وقفته الخامسة قصر غايـــة التلقـــي علـــى إرجـــاع العنـــاصر التراثية والأسطورية في النـــص إلـــى الأصـــول مؤكـــداً علـــى امتطـــاء اللاوعي الجمعي لبنية العمل المسرحي نصـــاً أو عرضـــاً ليعلـــو صـــوت الغائب الميتافيزيقي على الحـــاضر ويغيبـــه ليحـــل محلـــه فـــي حـــاضر التلقي. (النظرية الأنثروبولوجيـــة).

وفي وقفته الخامسة قصر غايـــة التلقـــي علـــى تفـــاعل الأنســـاق المعرفية للقارئ والمقروء فأقام حـــواراً بيـــن البنيـــة والـــذات الفرديـــة يواجه فيه صـــوت خـــبرة المقـــروء (الإرســـال) صـــوت خـــبرة القـــارئ (النقد الثقافي- نظرية المتوســـطات القرائيـــة).

وقصر في وقفته السادسة غاية التلقي علـــى فـــك علامـــات النـــص وشفرات العرض المسرحي ورموزه مؤكداً علـــى امتطـــاء اللغـــة للخـــبرة السيميولوجية في الإرسال وفي التلقـــي. (النظريـــة الســـميولوجية).

وفي وقفته السابعة قصر غايـــة التلقـــي علـــى تفـــاعلات الـــتركيب والسياق بين عنـــاصر النـــص والعـــرض والســـياق المعرفـــي للمتلقـــي واضعاً البنية في مركـــز اهتمـــام المتلقـــي محـــل الـــذات تأسيســـاً علـــى المتلقي المضمر. (نظرية التلقـــي أو الإرســـال).

وفي وقفته الثامنة قصر غاية التلقي علـــى البنـــاء والســـياق فـــي النص/ العرض المسرحي وفي البيئة لتصبح البنيـــة هـــي المتحدثـــة مـــن خلال الذات الاجتماعية. (النظريـــة الاجتماعيـــة)

وفي وقفته التاسعة قصر غاية التلقـــي علـــى تفـــاعل الخصـــائص الأسلوبية للإبداع المسرحي مـــع الجـــو النفســـي لمبدعـــه ليؤكـــد علـــى امتطاء الأســـلوب للبنيـــة باعتبـــار الأســـلوب هـــو الإنســـان. (النظريـــة الأســـلوبية).

المبحث الأول

الفكر ومستوياته
فى منظومة الحكيم المسرحية



المبحث الأول :

الفكر ومستوياته فى منظومة الحكيم المسرحية

مدخــل :

إن التعبير عن الفكر يعنى بدقــة كيفيــة اســتخدام المفــردات والأبنية النحوية، لكنه قد يشمل عمليــات صياغــة الفكــر وعرضــه حتى يبدو فى عمل شمولى كامل، بمــا يحيــط بــه مــن بواعــث، ويدخل فيه من مكونــات [١]

وإذا كانت جهود علوم الأســلوب قــد اقتصــرت عنــد دراســة العمل الأدبى على اللغــة تضييقــا للمجــال، فلقــد تــرك الجوانــب المتصلة بالفكر وملابساته المعقدة لعلــم الجمــال والأدب .

إذًا فاتجاه النقد الأسلوبى يــهتم فــى دراســة الأدب أو الفــن بطرائق التعبــير عــن الفكــر وملابســاته المعقــدة فيتوقــف عنــد المتحــدد المعيــن، والمجــرد، والحســى والإرادي، والتـــهكمى أو يستوقفه فكر مؤلف ما، فى موقــف تــاريخى معيــن، أو يســتوقفه المضمون وتأثيراته المحسوســة، انطلاقــا مــن الصيــغ. وبالجملــة فإن الأسلوبية تـــهتم بالمجــال التعبــيرى وصــولا إلــى الظــاهرة اللغوية أو الأدبية تحليلا لمحتواهــا أو إحصــاء لوحداتــها .

---

[١] أنظر : د. صلاح فضل، علم الأسلوب وصلته بعلم اللغة،(فصــول)، مـج الخامس، ع١، أكتوبر ديسمبر ١٩٨٤.

منهج البحـث :

ولما كان مسرح الحكيم هـو مسـرح الفكـر ممتطيـا صـهوة جواد الفرجة، لذلك فإن اللحــاق بـه لا يـأتى إلا بامتطـاء سـابح أسلوبى فى الفضــاء النقـدى ، مسـلحا بالمتوسـطات القرائيـة، ورموز العلامات، ذلك أن فكر الحكيم نفســه متغـير وفـق مواقـف تاريخية معينة، وصيغة المسرحية ــ من ناحيــة أخـرى ــ تحمـل تأثيرات مضامينية محسوســة، والمجـال التعبـيرى فـى مسـرحه يتجه نحو ظاهرة أدبية ولغويــة متمـيزة.

وتتضح الظاهرة اللغوية فى مسرحه فى المســتوى اللغـوى الذى يوفق بين اللغة فى مستواها الفصيح ومستواها الـدارج، بمـا يشكل أسلوبا توفيقيا لغويا خاصا يتميز به مسرحه . وما كان ذلـك إلا تهيئة تطبيقية لفكر يسعى إلى المقاربة بين الفكر واللغـة والعصـر، بين الواقع الفكرى والواقع الحياتى وواقع التلقى ، وهو بلغة النقـد الحداثى ؛ أمر قريب مما دعا إليه (يــاوس)[٢] و(إيـزر)[٣] وأصحـاب نظرية التلقى ، ومن قبلهم القرطاجنى فى تاريخنا النقـدى العربـى القديم وجدد الدعوة إليها جابر عصفور فى تاريخنا النقـدى العربـى

---

[٢] أنظر : د. جابر عصفور، نظريات معاصرة، القاهرة، الهيئـة المصريـة العامة للكتاب، سلسلة الأعمال الفكرية، ١٩٨٨، ص٤٨.

[٣] أنظر : د. نبيلة إبراهيم، القارئ فى النص،(فصول)مج٥،ع الأول، أكتوبر ديسمبر ١٩٨٤، ص ١٠١ ١٠٨.

عرفه بن الأثير من قبل فيما أطلق عليه (حل المنظوم) فـــى شـــعرنا العربى القديم، وجدد له الدعوة عز الدين إسماعيل فى شعرنا الحديث والمعاصر، وما عرفه جادامروكوهين فى النقد الغربى المعاصر.

أما الظاهرة الأدبية المسرحية التى تتضح فى مســرح توفيــق الحكيم فتتمحور حولها مسرحياته التى رأيت فيها ملامح من الحداثيــة وما بعد الحداثية تلك التى هى مناط اهتمام هذا البحث .

الدراسات الســـابقة :

تعرضت بعــض الدراسات والبحوث للمسرح الفكرى سواء فـــى إطار تناولها لمسرح توفيق الحكيم أم فى إطار تناولها لكتابات بعــض المسرحيين الغربيين (شو ــ أبسن ــ بريخت ــ وكتاب العبث وغيرهم) ولم أجد أحدا من هؤلاء الذين تعرضوا للمسرح الفكرى قد فـــرق بين المسرح الفكـــرى والمسرح الذهنى والمســـرح للفكـــرة تفريقا خالصا ومـــن هـــؤلاء د. محمــد ذكــى العشــماوى [٤] د. علــــى الراعـــى [٥] د.ســامى منــير[٦] د.أحمــد عثمــان[٧]

---

(٤) د. محمد ذكى العشماوى ، دراسات فى أدب المســـرح، الإســـكندرية، المطبوعات الحديثة، ١٩٦٢ .

(٥) د. على الراعى ، توفيق الحكيم فنان الفرجة وفنان الفكر، القاهرة/ كتــاب الهلال (٢٢٤) نوفمبر ١٩٦٩ ص ٤٨ –٥٠

(٦) د. سامى منير عامر، المسرح العربى بعد الحربين العـــالميتين جــــ٢ الإسكندرية، الهيئة العامة للكتاب ١٩٧٨ صــ ١٩ .

(٧) د. أحمد عثمان، المصادر الكلاسيكية لمسرح توفيق الحكيــــم، القـــاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٨ صــ ٦٧ .

د. إبراهيـــــم حمادة[8] د. مجدى وهبة[9] ولم أجد من بين الباحثين من فرق بين المسرح الفكرى والمسرح الذهنى سوى د. عز الديــن إسماعيل[10] وكذلك د. سعد عبد العزيز[11] وتوفيق الحكيم نفســه مــع دمجهم لمفهوم مسرح الفكرة (الدعوة) مع مفهوم مسرح الأفكار .

---

[6] د. سامى منير عامر، المسرح العربى بعد الحربيــن العــالميتين جــ٢ الإسكندرية، الهيئة العامة للكتاب ١٩٧٨ صــ ١٩ .

[7] د. أحمد عتمان، المصادر الكلاسيكية لمسرح توفيق الحكيم، القاهرة، الهيئـة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٨ صــ ٦٧ .

[8] د. إبراهيم حمادة، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، القــاهرة، دار الشعب ١٣٩١هـ – ١٩٧١م مادة درلما الأفكار صــ ١٤٤ .

[9] د. مجدى وهبة، معجم مصطلحات الأدب، لبنان، بيروت، مكتبــة لبنــان ١٩٧٣ مادة: الإدراك الذهنى صــ 84، مادة: الصورة الذهنيــة صــ 164، ومادة التوليد ص 300، ومادة: الصورة الذهنية صــ 237.

[10] د. عز الدين إسماعيل، قضايا الإنسان فى الأدب المسرحى المعــاصر، القاهرة، دار الفكر العربى ، ص ٣٩-٤٠.

[11] د. سعد عبد العزيز، الأسطورة والدراما، القــاهرة، الأنجلــو المصريــة، ١٩٦٦، ص١٠٤.

حول بعض الدراسات التى توحد بين المفهومين:

من الذين دمجوا مسرحية الأفكار مع مسرحية الفكرة فى الغرب الارداديس نيكول[١٢] إذ نراه يؤرخ لمسرحية الأفكار بقوله: " عرفت مسرحية الأفكار أول ما عرفت فى فرنسا فى القرن التاسع عشر بسبب الجهود الجماعية لمجموعة من الكتاب الذين لم ينتظموا جميعًا تحت لواء واحد إلا أنهم عبروا عن مثل مشتركة وساعد كل منهم بطريقته الخاصة فى تطور مسرحية الأفكار التى رسم خطوطها الرئيسية أوجييه ودوماس الصغير " ورأى أن بورتوريش Grorge de. Porto Riche ـ قد أفرغ مسرحياته (الفودفيل) فى قالب مناقشات من خلال مقدرته على التلاعب الماهر الدقيق المتواصل بالألفاظ[١٣] وهو ينسب مسرحيات هرفيو paul Hervieu إلى الأتجاه الذهنى حيث رأى أنه قد " أباح لنفسه أن يتحكم حبه للتحليل الذهنى فى حبكته للمسرحية وعرضه للشخصيات " كما رأى أن فى خصائص أسلوبه ذلك أيضًا حيث ترتيبه للحبكة المسرحية فى ذهنه" ففى مسرحيته (أعرف نفسك) Connaistoi (١٩٠٩) يدور محورها الرئيسى حول مشكلة ذهنية أساسية[١٤][١٥]

---

[١٢] الأرادیس نيكول، المسرحية العالمية، ج٤، ترجمة د. شوقى السكري، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب .

[١٣] نيكول، نفسه، ص ١٨.

[١٤] نفسه، ص ٣١.

ويواصل نيكول عرضه لعدد من الكتاب باعتبار أن مسرحهم مسرح أفكار. والواقع أننى وجدت أن أعمالهم تنضوى تحت لواء مسرح الفكرة، وهو كان لونًا من ألوان مسرح الفكر إلا أن الكاتب يحقق فيها فكرته وينتصر لها، من خلال حدث رئيس واحد فكرة يدور حولها صراع المتصارعين لتنتصر الفكرة فى النهاية من خلال أنصارها، فالمسرحية كلها نذرت نفسها لفكرة لا يحيد عنها المؤلف .

غير ان نيكول يرى أن مسرحية الأفكار قد وصلت إلى نهايتها حيث شهدت فرنسا فى شخص يوجين بريبو Eugene Bueur مؤلفًا دفع مسرحية الأفكار إلى نهايتها المحتومة"[١٦] كما انتقد حماس شو لمسرحيات بريبو واعتبر حماسه "دعوى عريضة يصعب أن نتقبلها إذا اعتبرنا المسرح مكانًا لإظهار البراعة الفنية وليس مجرد وسيلة لعرض الأفكار"[١٧]وحول عدم تأثير هذا النوع من المسرحيات يبدى نيكول غرابة بخصوص مسرحية لجالزورذى : "بينما نرى كثيرًا من مسرحيات الأفكار فى أوروبا لم يؤثر بشكل مادى على طرائق الحياة فى المجتمع، إذا بمسرحية العدالة Justice التى كتبها جالزورذى تعتبر من

---

[١٥] النص مترجم فى سلسلة روائع المسرح العالمي، ٣٠١-٣٠٨.

[١٦] نيكول، نفسه، ص ٣٥.

[١٧] نفسه، ص ٣٥.

تعتبر من خير الأمثلـــة علـى المسـرحيات التـي أحدثـت تغيـرًا ضخمًا فى الظروف الاجتماعيــة"[١٨].

ولكن نيكول إذ يعود ليفرق بين مســرحية الفكـرة ومســرحية الأفكار من خلال مقارنة بين مسرح "بريبــو" ومســرح "شــو" فإنــه يراها تجسم مفاهيم ذهنية. وأحسن وصف لمســرح شـو هـو أنـه مسرح الأفكار، وليس معنى هذا أن فكـرة واحـدة تفـرض وجودهـا على الحركة فى المسرحية كلها كما هو الحال عنـد بريبـو. ولكننـا فى الغالب نجد أن "شو" يمتلك القـوة العليـا الفريـدة فـى نوعـها لإكساب أكثر الأفكار تنوعًا صفة إنســانية. إن شـخصياته مـا هـى إلا تجسيم لمفاهيم ذهنية ومسرحياته تعـبر عـن تلاعـب لا يتوقـف بالأفكار" والكاتب فى مسرح الفكــر "يقصـد إظـهار الـدرس الـذى يريـد تلقينــه"[١٩]فمســرحيات الأفكـار أملتـها أفكــار مركزيــة والشخصيات هزيلة ســطحية، غـير متماسـكة. أشـبه بـالدمي[٢٠] ذلك أن شو كان دائمًا يدخـل أفكـاره الفلسـفية والاجتماعيـة فـى مسرحياته"[٢١] غـير أنـى أرى فـى قولـه إن مسـرحية الفكـرة توظف كل العناصر المسرحية لخدمــة فكـرة واحـدة تمتطـى بنيـة النص المسرحي. بينمـا تتأسـس مسـرحية الأفكـار علـى صـراع عدد من الأفكار فى نص مسرحى واحـد وتنتـهى بانتصـار إحـدى

---

[١٨] نفسه، ص ١٥٣.

[١٩] نفسه،ص ٣٠٣.

[٢٠] نفسه، ص ٣٠٣.

[٢١] نفسه، ص ٣٠٢.

هذه الأفكار، بينما تجسم المسرحية الذهنية المفـاهيم الذهنيـة غـبر الشخصيات، حيـث تتصـارع فيـها تلـك المفـاهيم الذهنيـة التـى تلبست الشخصيات لتنتصر فى النهايـة مفـهومًا منـها علـى بقيـة المفاهيم. فالمسرح الفكرى يتلاعـب بالأفكـار المتعارضـة ويلقـى عليها الضوء فى حالة تصارعـها.

ومسرح الفكرة يتلاعـب بفكرتيـن نقيضتيـن تنتصـر فيـهما الفكرة المحوريـة التـى نـذر المؤلـف نفسـه لـها معتمـدا علـى التلاعب اللفظى حيث يلقى المؤلـف بـالضوء علـى فكـرة واحـدة تصارع أخرى لتأكيد صحتـها.

ونيكول يؤكد ذلك حيـث يـرى أن مـهارة شـو تتمثـل فـى قدرته على "أن يجعل فكرتيـن مـن أفكـاره تتجسـدان فـى رجـل عادى ورجل من رجال الدين فـى القـرون الوسـطى وتواجـه كـل منهما الأخـرى"[٢٢].

والمسـرح الذهنـى يتلاعـب بالمفـاهيم والصـور الذهنيـة لينتصر فيها مفهوما أو تصورا ذهنيا ويلقى بـالضوء علـى مبـاراة ذهنية فى ثوب إنسانى وفى حالة تنـافس مـع مشـكلة أو مشـكلات ذهنيـة أخـرى فـى ثيـاب إنسـانية لتـأكيد وجودهـا وتفوقـها. والمؤلف فى مسرح الأفكار يهب نفسه لأفكـاره تمامـا مثلمـا يـهب

---

(٢٢) نيكول، نفسه، ص ٣٠٨، فى معرض كلامه عن مسرحية جورج برنـارد شو (القديسة جون) وهى مترجمة ضمن سلسـلة مسـرحيات عالميـة المصرية.

المؤلف فى مسرح الشـــخصية لشـــخصياته الحيـــة ويـــهب المؤلـــف فى المسرح الذهنى نفسه لمفهوم أو تصـــور مـــا .

وخلاصة الأمر أن نيكول على الرغم من أنه يخلط بين مســـرحية الفكرة ومسرحية الأفكار والمسرحية الذهنية إلا أنه يـــرى أن قـــدرة الكاتب على أن يجعلك تؤمن بالحقيقة الأبدية تتمثل فى الفكـــرة التـــى يعرضها أو فى مجموعة الأفكار التى تتصارع فى نصه المســـرحى أو فى الحالة الذهنية التى يعرضها فى نصه، من خلال الشخصيات وهـــى "ليست شخصيات حية تعيش بين ظهرانينا ولكنها تجسيم لأشياء روحية ولمعتقدات وآراء ومشكلات ذهنية فى ثوب إنســـانى" [٢٣] لذلـــك فـــإن "أغلب المناظر التى يقدمها تنقلـــب إلـــى منـــاظرات لأن الخلاصـــات الروحية التى يعالجها أهم بكثير من الإطار المادى الـــذى يعرضـــها فيه[٢٤]. "ولما كانت شخصيات شو عبارة عن أفكار فإن الجـــو الـــذى توحى به يختلف كل الاختلاف عن أجواء المسرح القديم". فجـــان دارك عندما تُحاكم "فإننا لا نحس أنها ليست فتاة تحاكم بل فكرة توضع فـــى مجال الاختبار"[٢٥]. ولا يفصل د. إبراهيم حمادة بين هذه الأنواع فـــهو يعرف فى قاموس مصطلحاته المسرحية دراما الأفكـــار، Drama of Ideas بأنها : "المسرحية التى لا تستهدف الإمتاع والتسلية فقط، بـــل تعنى فى المحل الأول مناقشة الأفكار التى غالبًا ما تتصـــل بالأوضـــاع

---

[٢٣] نفسه، ص ٣٠٧ ٣٠٨.

[٢٤] نفسه، ص ٣٠٩.

[٢٥] نفسه، ص ٣٠٩.

الاجتماعية والسياسية المعـــاصرة"[٢٦]. وهـو إذ يعـرف "مســرحية الدعوة"[٢٧] Problem Play – Thesis Play بأنها "مسرحية التى تعالج فكرة معينة يدعو إليها كاتبها ويناصرها، حتى أن اسدال الستار فى النهايـة يترك معه فى نفسية المشاهد مغزى هذه الفكرة المدعو إليها" مما يبدو معه أنه يفرق بين مفهوم دراما الأفكار ومفهوم مســرحية الفكـرة أو "الدعوة" كما يسميها، غير أنه يعرد ليؤكد أن مدلولها واحد إذ "عادة ما يندرج ذلك كله تحت مدلول مصطلح واحـــد وهـو : درامــا الأفكــار Drama of Ideas"[٢٨]

وهو لم يشر من قريب أو بعيد إلى مصطلح المسرح الذهنى فـى قاموسه المسرحي. وينسب ل.ج. بوتس (المسرحية الأخلاقيـــة التـــى شاعت فى العصور الوسطى إلى مسرح الأفكار حيث (كانت الأفكـــار مجردة تحل محل الشخصيات)[٢٩]

---

[٢٦] د. إبراهيم حمادة، مصدر سابق، ص ١٤٤.

[٢٧] نفسه، ص ٢٦٥.

[٢٨] نفسه، الصفحة نفسها.

[٢٩] ل.ج. بوتس، الملهاة فى المسرحية والقصة، ترجمة إدوارد حليم، القاهرة، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والأنباء والنشر، الدار المصرية للتأليف والترجمة، يونيو ١٩٦٥، ص ٢٠٧.

أما د. فاطمة موسى إذ ترى أنه "برغم أن الفكر وليس الحدث الدرامى ، كان قوام مسرح شو"[٣٠] فهى لا تنسب مسرحه إلى مصطلح من تلك المصطلحات المشار إليها. ولكن د. عبد العزيز حمودة فيما يبدو أنه ينسب ما يتصل بظاهرة تغليب الفكر على العناصر الفنية الأخرى فى النص الأدبى عامة إلى "أدب الدعاية" وهو عنده "نوع من الكتابة يدعو فيه المؤلف إلى آراء وفلسفات بعينها، سواء كانت هذه الآراء سياسية أو اجتماعية أو دينية، وهو وسيلة من وسائل تنوير الأذهان وتوعية القارئ وإثارة اهتمامه بمشكلة أو فكرة معينة"[٣١]

وترى الدكتورة نهاد صليحة [٣٢] فى معرض تقسيماتها للمسرح السياسى أنه "مسرح فكرى ؛ وهو المسرح الذى يعرض لعدد من أيديولوجيات متصارعة دون التزام المؤلف بالانتصار لواحدة بعينها".

وهى وإن كان شأن مصطلح (مسرحية الفكرة) عندها كشأنه عند إبراهيم حمادة من أنها (مسرحية دعوة) وذلك فى

---

[٣٠] د. فاطمة موسى ، قاموس المسرح، ج٣ (جورج برنارد شو ١٨٥٦-١٩٥٠)، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٩٦-١٩٩٧، مادة Show, George Bernard، ص ٩١٨-٩١٩.

[٣١] د. نهاد صليحة، المسرح بين الفن والفكر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٦، ص ٩٩.

[٣٢] د. نهاد صليحة، المسرح بين الفن والفكر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٦، ص ٩٩.

معرض كلامها عن مسـرح كـل مـن " شـيللى "، "بريخـت" حيـث يحـاول الأول التـأثير علـى المشـاعر لكسـب المؤلـف لصفـة، ويحاول الثـانى "مخاطبـة عقـل المتفـرج لإقنـاع بدعوتـه، "فـإن مسرح كل من شيللى وبريخـت هـو مسـرح تـأثير ودعـوة فـى نهاية الأمـر"[٣٣]

ولكنى أرى فى ذلـك نوعـا مـن الخلـط، فوسـائل العقـل جدلية، حجة بحجة، ودليل بدليـل، وفكـرة بفكـرة، وهـى نفسـها تؤكد ذلك بقولها : يصبح الصراع صـراع وجـهتى نظـر إحداهمـا يعرضـها الموقـف المسـرحى الـذى يتضمـن الأيديولوجيـة المرفوضة والأخرى يعرضها المؤلف من خـلال التعليـق المباشـر والأغانى وحيل أخرى . وليسـت تلـك وسـائل الشـعور وأدواتـه التأثيريه حيث تنقل مركز الصراع وأصدائه إلـى وجـدان المتفـرج لا عقلـه .

وهى تخلط أيضا تلك المصطلحات حين ترى "أن مسرح بريخت ينقل مسرح الصراع الدرامى من خشبة المسرح إلى عقل المتفـرج" ليصبح "الصراع صراع وجهتى نظر" فإن ذلـك يدخـل فـى نطـاق المسرح الذهنى وليس مسرح الأفكار الذى يكتفى بعرض وجـهات النظر الفكرية على المتلقى وليس مسرح الفكرة أو الدعوة الذى يلح فيه الكاتب على فكرة ما يحاول فرضها من بدايـة المسـرحية حتـى نهايتها.

---

[٣٣] نفسه، ص ١٠٣.

ويرى إريك بنتلى [٣٤] أن "نظرية شـو فـى الدرامـا هـى – من الناحية الإيجابية – دفاع عـن درامـا المناقشـات" وهـو بذلـك يصنف مسرحه ضمن مسرح الأفكـار فعندمـا "رأى شـو أن يكتـب مسرحية أفكار لم يكن يقصد بذلك أن يجـرد المسـرحية مـن سـائر عناصرها الدرامية عدا الحـوار السـاخر، وإنمـا قصـد علـى حـد تعبيره – أن يستبدل بتكتيك المهارات البيانيـة وبـالخداع والتغلغـل إلى الحقيقة عـن طريـق المثـل العليـا، أن يسـتبدل بذلـك كلـه استخداماً حرّا لجماع الفنـون البلاغيـة والغنائيـة، التـى يختـص بها الخطيب والواعظ والمـترافع والقـوال".

ويرى د. سامى منير[٣٥] ما يراه د. على الراعـي [٣٦]حـول استخدام الحكيم للحوار الفكرى الشائق ويشارك د.سامى منـير د. العشماوى الرأى حول ما أسماه الأخير انفصال الفكرة فـى (الملـك أوديب) للحكيم عن الحركة حيث رأى العشماوى أن "هذا أمر طبيعـى لأن هذا هو مسرح توفيق الحكيم الذهنى الفكرى)[٣٧].

وهنا نلحظ أن د.عشـماوى يفـرق بيـن لونيـن مـن ألـوان مسرح الفكر عند توفيق الحكيم همـا المسـرح الفكـرى والمسـرح

---

[٣٤] إريك بنتلى ، المسرح الحديث، ج١، ج٢/ت : محمد عزيز رفعـت، القـاهرة، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والأنباء والنشر، الـدار المصريـة للتـأليف والترجمة، ١٩٦٥، ص ١٩٨.

[٣٥] د.سامى منير، المسرح المصرى بعد الحربين العالميتين، ج٢، نفسه، ص ١٩.

[٣٦] د.على الراعى ، توفيق الحكيم، فنان الفرجة وفنان الفكر، نفسه، ص ٤٨-٥٠.

[٣٧] د.محمد زكى العشماوي، دراسات فى دب المسرح، مرجع سابق، ص ١٢٩.

الذهنى . ويبرر د. سامى منير توجه الحكيم إلى الذهنية الحوارية الرمزية ــ حسب تعبيره ــ إلى طبيعة عمل الحكيم الوظيفية إذ "يوظف الحكيم طاقاته التحقيقية كوكيل نيابة قديم فى دفع (أوديب) إلى اكتشاف كارثة زواجه من أمه"[٣٨]. بينما يبرر د.عشماوى ذلك إلى ولع توفيق الحكيم بالفكرة حيث كان عنده أقوى من التركيز الفنى للمأساة ولكنه شيطان المسرح الذهنى الذى يعشقه توفيق الحكيم[٣٩]. وما يفتأ د.سامى منير أن يشير إلى أن مسرح توفيق الحكيم مسرح ذهنى فى تناوله لمسرحيات (السلطان الحائر)[٤٠] فيقول : "نجد الحكيم يجرنا إلى أسلوبه التحقيقى الحوارى الذى يغلب فيه نزعته الذهنية المنطقية لمناقشة القضايا الاجتماعية والسياسية"[٤١]

ويفرق د.عز الدين إسماعيل بين المسرح الفكرى والمسرح الذهنى عن طريق الحوار : "الحوار هو المعول الأساسى فى التفرقة بين المسرحية الذهنية ومسرحية الأفكار، فالحوار فى الأولى هو حوار فلسفى يهدف إلى الكشف عن الفكرة فى ذاتها، أما الحوار فى الثانية فيهتم بالكشف أولاً عن الشخصية، فالحوار فيها حركة بالشخوص نحو الاكتمال خلال

---

(٣٨) د. سامى منير، نفسه، ص ٣١.

(٣٩) العشماوي، نفسه، ص ١١٤.

(٤٠) توفيق الحكيم، السلطان الحائر، القاهرة، مكتبة الآداب، ط ١٩٧٦.

(٤١) د. سامى منير، نفسه، ص ٤٢.

مراحل التجربة، أما فى الذهنية فإنه (أى الحوار) حركة بالفكرة التى جزء بالشخصية مقدماً من إجل إبرازها)[٤٢] ، وبذلك يفرق د.عز الدين إسماعيل بين المسرح الفكرى والمسرح الذهنى ولكنه فى الوقت نفسه يوحد بين مصطلحى مسرح الفكرة (الدعوة) والمسرح الذهني، فهما عنده شيء واحد وهو فيما يبدو لى متفق مع د. محمد زكى العشماوى الذى رأى (ولع توفيق الحكيم بالفكرة) وذلك بسبب شيطان المسرح الذهنى الذى يعشقه توفيق الحكيم) والواقع أن الفكرة وإن كانت عند الفلاسفة هى صورة ذهنية إلا أن الفكرة مع توظيفها لكل عناصر كتابة المسرحية فى خدمتها وتوقيتها وإنصاع صورتها وحقيقتها دون غيرها عندما تجتاح النص المسرحى دون غيرها فذلك لا يعطينا الصورة الحقيقية لمفهوم المسرح الذهنى ولا لمفهوم المسرح الفكرى وإنما هى مسرحية فكرة لأنها كُتبت لتجسيد فكرة وحيدة معنية سلفًا من الكاتب . وفى تعريف الفكرة Idea عند الفلاسفة ايرى أفلاطون أنها : النموذج العقلى للأشياء الحسية، فهو الوجود الحقيقي.

ويرى كانط أنها: تصور ذهنى يجاوز عالم الحس وليس له ما يماثله فى عالم التجربة . ويرى الجرجانى فى

---

[٤٢] د. عز الدين إسماعيل، نفسه، ص ٣٩-٤٠.

(التعريفات) أن المعانى هى الصـــور الذهنيـــة والصـــورة الذهنيـــة والتصور هو حصول فى صورة الشيء فـــى العقـــل[٤٣].

أما أرسطو وأنصار المذهب الحسى : فهم يرون أن الفكرة هـــى الصورة الذهنية المستمدة من العالم الخارجي[٤٤] وهـــى أيضًـا مـا يتصوره الذهن من الأشياء والمعاني.

ومعنى هذا أن الفكـــرة صـــورة فـــى ذهـــن متأملـــها وهـــى نتاج تفاعل الذات المتأملـــة مـــع موضـــوع مـــن خارجـــها (تفـــاعل الذاتى مع الموضوعـــي) أو الذاتـــى مـــع الوســـط المحيـــط وهـــو مادى ، وذلك يتوافق مـــع رأى المـــاديين الـــذى بلـــوره ماوتســـى تونج بقوله: "نحن فى الأســـاس لا ننطلـــق مـــن الأفكـــار بـــل مـــن الممارسة الموضوعيـــة"[٤٥]

ولا يبتعد د. ســـعد عبـــد العزيـــز كثـــيرًا عـــن تفريقـــه بيـــن المسرح الذهنى ومســـرح الأفكـــار ممـــا رآه كـــل مـــن العشـــماوى وعز الدين إســـماعيل مـــن دمـــج لمصطلـــح مســـرح الأفكـــار مـــع مصطلح مسرح الفكرة وذلك حيـــث يقـــول : " ينبغـــى التفرقـــة بيـــن المســـرح الذهنـــى عنـــد الحكيـــم والمســـرح الفكـــرى أو مســـرح الأفكار Drama of Ideas فليســـت مســـرحية الأفكـــار هـــى ذلـــك

---

[٤٣] د. مجدى وهبة، معجم مصطلحات الأب، مادة خيال، نفسه، ص ١٦٤.

[٤٤] د. مجدى وهبة، نفسه، مادة الفكر Idea، نفسه ص ٢٣٣.

[٤٥] ماوتسى تونج فى الأدب والفن، ترجمة د. فؤاد ايوب، دمشق، دار دمشق للطباعة والنشر بدون تاريخ، ص ١٨٢.

النوع من المسرحيات التى يُحشد فيها أكبر قدر ممكن من الأفكار، وإنما هى تلك المسرحية التى تتراءى فيها الفكرة شيئاً فشيئاً من خلال ما يدور فيها من صراع، ولا تكتمل هذه الفكرة إلا بانتهاء هذا الصراع، فليست هذه الفكرة هى الهدف من المسرحية وإنما هى تحصل بالضرورة خلال عملية الصراع بين الأقطاب المتقابلة أو المتناقضات " [٤٦]

حيث أن القضية التى وقفت عندها هذا البحث هى قضية مصطلح مختلف عليه فى حقل الأدب المسرحى عامة وفى أدب توفيق الحكيم خاصة فإن لرأى صاحب القضية نفسها (توفيق الحكيم) دور فى فض الاشتباك حولها وها هو يصنف ثلاث مسرحيات من تأليفه على أنها مسرحيات ذهنية، ليترك للمهتمين بعلم المصطلح الأدبى مهمة البحث والتأكد من شروط الذهنية فى تلك المسرحيات التى عينها بقوله : "إنى اليوم أقيم مسرحى داخل الذهن، لهذا، اتسعت الهوة بينى وبين خشبة المسرح ولم أجد قنطرة تنقل مثل هذه الأعمال إلى الناس غير المطبعة لقد تساءل البعض : أولاً يمكن لهذه الأعمال أن تظهر كذلك على المسرح الحقيقى ؟ . أما أنا فأعترف بأنى لم

(٤٦) د. سعد عبد العزيز، مرجع سابق، ص ١٠٤.

أفكر فى ذلك عند كتابة روايات مثل : أهـــل الكـــهف، شـــهرزاد، ثـــم بيجمـــاليون"[٤٧]

فإذا علمنا أن هـــذه المســـرحيات الثـــلاث قـــد عرضـــت علـــى المســـرح المصـــرى وبعضـــها عـــرض علـــى المســـرح الفرنســـى (شـــهرزاد) فـــإن مصداقيـــة الأســـاس الـــذى انبنـــى عليـــه رأى الحكيم فى وصفها بالذهنية وهـــى أنـــها أعمـــال صالحـــة للقـــراءة دون العرض قد انهارت؛ وعندئذ يقع البـــاحث فـــى حـــيرة تـــأصيل المصطلح مرة أخـــرى [٤٨]

ونحن حين نقف عند مســـرحيات الحكيـــم التـــى نـــرى فيـــها بعض الملامح وخاصة مسرحياته الحدثية والتفككيـــة[٤٩] بحثـــا عـــن طبيعة الفكرة وطبيعة اللغة أى طريقة التعبـــير عـــن الفكـــر واللغـــة أو الحيل الفنية التى وظفها فـــــى مســـرحه لعـــرض فكـــره ولغتـــه من خلال فكـــر شـــخصياته المســـرحية ولغتـــها فـــى خصوصيتـــها الشعورية والإراديـــة المتباينـــة كلغتـــه المتصارعـــة (دراميـــا) بمـــا تتضح معـــه الظـــاهرة الأدبيـــة والظـــاهرة اللغويـــة لمســـرحه فـــى الإطار الحداثى أو التفكيكي؛ فإننا فـــــى واقـــع الأمـــر نوجـــه البحـــث النقدى وجهة أســـلوبية.

---

(٤٧) توفيق الحكيم، بيجماليون، القاهرة، مكتبة الآداب، بالجماميز ١٩٥٠ـ المقدمة، ص ١٠.

(٤٨) عرضت مسرحية بيجماليون، بإخراج نبيل الألفى (١٩)، ومسرحية شهرزاد (١٩) وبإخراج كـــرم مطـــاوع وعرضت أهل الكهف بإخراج زكى طليمات (١٩)

(٤٩) وهذا رأى أعارض فيه د. عبد العزيز حموده الذى رأى انتفاء صفة الحداثة عن مسرح توفيق الحكيم.

أولاً: الفكر فى منظومة الحكيم المسرحية:

دار الكلام طويلاً حول مفهومين "المسرح الفكرى" و"المسرح الذهنى" والتبس المفهومان التباسًا كبيرًا، بحيث لم يكن هناك فرق بين هذين المفهومين عند أحد من المهتمين بعلم المصطلح ومن ثم عند النقاد المسرحيين الذين تناقلوا هذا اللبس حتى وقتنا .

ولكنى أبدا لم أقف عند الذى استراح إليه ضمير أولئك، أو هؤلاء، لأن ما وجدته من توحد للمصطلحين عند الدارسين والمهتمين من النقاد قد خالف قنًا عاتى .

وتلك هى الإشكالية التى عند مثلها يقع الباحث فى حيرة تستوجب منه وقفة منهجية.

على أن حيرة الباحث تتلاش جزئيًا لوقوفه على أداة القياس المناسبة. فبعد تملك الباحث للمنهج المسرحى المناسب لدراسة الظاهرة التى تجره لبحثها (تحتم وقوفه عند التعريفات التى التبس عندها الرأى (تعريف الفكر، تعريف الذهن). مستعينًا بالمصادر، التى هى شهود الباحث، حيث يكون هو القاضى . فالبحوث لها مصادر بدونها لا تتفتح العلوم[٥٠] وبعد الوقوف على المفهومين، يأتى دور الشواهد النصية، وهى ماثلة فى

---

[٥٠] جورج شايدر. أنظر ثريا ملحس، منهج البحوث العلمية للطلاب الجامعيين (بيروت، منشورات دار الكتاب اللبنانى للطباعة والنشر) . ط رقم ٢ .

مسرح سارتر، وفى مسرح جان جيرودو، ومسرح جوته، ومسرح شو، ومسرح بريشت، وفى مسرح مونترلان، ومسرح متيرلنك، وعند الحكيم، وعند شوقى عبد الحكيم، ويوسف إدريس، وعبد الغفار مكاوى، وعند فوزى فهمى، وعند مهدى بندق وسيد حافظ وممدوح العربى وغيرهم . يوسف عز الدين عيسى، وعز الدين إسماعيل وصلاح عبد الصبور .

تعريف الفكر:

الفكر هو مجموعة قناعات نظرية لشخص ما تعتنقها جماعة ما بوصفها نتيجة توصلت إليها عبر عمليات التفكير والتصور بعد عرضها من ذلك الشخص على تلك المجموعة وهى قناعات تأتى بعد ممارسة علمية وتأملية ذهنية لعناصر فكرة ما، بأبعاد تلك الفكرة ودوافعها وقد تأتى هذه القناعات النظرية بعد الممارسة العملية لنشاط من الأنشطة العملية، فتكون تعقيبًا نقديًا على ذلك النشاط وأساسًا نظريًا لغيره من الأنشطة المناظرة.

ونخلص من ذلك إلى أن الفكر هو نتاج عمليات النشاط الذهنى ى لأشخاص متعارضين ومتصارعين عن وعى ؛ لأنهم بشر أو صور حية لبشر – كما فى الفنون وهو سابق على الفعل أو السلوك ولا حق له، ومرتبط به فى كلتا الحالتين. أى أنه ينتج عن عملية تمحيص ذهنية لعدد من العناصر البارزة

والمؤثرة فى إطار مشكلة أوقفت عملاً، أو فـــى إطـــار البحـث عـن بداية لعمل ما، أو إطار تقييم لعمـــل مـــا.

كذلك يمكننا القول أن الفكر يحتاج إلى انقطاع عن المـــادة مـــع الاشتغال بها، وبوساطتها وقد يكون الانقطاع تامًا وقد يكـــون جزئيًـــا فإذا كان تامًا كان التفكير عميقًا وتنتج عنه قناعة ــ غالباً مـــا تكـــون سديدة فى حدود مادة التفكير وزمنها ودوافعها.

ويمكننا القول أيضًا أن الفكر هو منتهى الوصـــف لحالـــة مـــا أو ظاهرة ما. وهو نتيجة محددة وعلى ذلك فهو قيمـــة فـــى ذاتـــه.

حول مصدر الصورة الفكريـــة:

يتم الفكر عن طريق اســـترجاع عنـــاصر عمـــل أو شـــكل مـــا، أو موضوع ما. وهو لاحق للحس الـــذى هـــو الجمـــاع الشـــعورى السابق، والكـــامن فـــى خليـــة الشـــعور، مـــع مقارنـــة دلالـــة تلـــك المشـــاعر مـــع هـــذه العنـــاصر مـــن حيـــث الشـــكل ومـــن حيـــث الموضوع، ومقارنتها مع النموذج الأمثـــل لـــها فـــى خلايـــا الإدراك المختزن لدى المفكـــر.

ويرتبط الفكر بتوصيف حالـــة عمـــل أو شـــكل أو موضـــوع أو ظاهرة . إلخ. ويشكل نتاج التوصيـــف العميـــق لأى منـــها.

وبديهى والأمــر كذلــك أن يختلــف الفكــر عــن الذهنيــة لأن الفكر نتاج الذهنية ويختلف عن القيمة التـــى هـــى جــزء منـــه مــن حيث هى نتاجه الذى يكــون حكمًــا عليــه فــى الوقــت نفســه لأن الفكر يقيم "الفكر مرتبــط بــالمضمون أو المحتــوى " لذلــك "يــهدف الفكر إلى تحقيق الإقنـــاع" [٥١]

والفكر تنظيم للتصــورات لذلــك يــرى "لــوك" أن الإحســـاس هو مصدر الفكـــر فـــى حيــن يــرى "كــانط" أن الوعــى مصــدر الأفكار. والأفكار عنده تعبير عن ارتبــاط أســس موضوعيــة تتحكــم فى القدرات . والأفكار هى علل والأفعـــال ظواهــر فــى حيــن أن الأفكار هى أسسها الموضوعيــة لذلــك أيضًــا إذ يــرى أن الأفكــار موجهات للعمل وهى معايير تأخذ بـــها الكائنــات الفاعلــة بوصفــها ضرورات عملية وهو بذلك يعد للأفكـــار قيمًـــا.

وتأتى الصورة الفكريـــة مــن فــهم الســياق فــهما تجريديًــا يعتمد على مقدرة الســامع وبراعــة المــؤدى والمؤلــف وذلــك مــا يؤكده فشته بقوله: " وكل تفكير إذا فهم علـــى حقيقتـــه إنمـــا يكــون استباقًا للتجربة لا يتضـــح صوابـــه آخــر الأمــر إلا بقدرتـــه علـــى

---

[٥١] نفسه، ص ٧٢.

الوفاء بحاجاتنا.[٥٢] والفكر يتفاعل مع الفكر بوساطة الفهم أولا فالإدراك ثانيًا .

وفهم السياق يأتى من الموازنة الفورية . وهو أمر يمكن إدراكه باستقبال الصورة اللفظية والمرئية استقبالاً آنيًا متصلاً بمجموعة من الأفكار والمعانى القريبة والذكريات المكتسبة، والمتصلة بتجارب المفكر نفسه .

حول أنواع الفكر :

والفكر أنواع فمنه التأملى والفلسفى – وهما نتاج القدرات الذهنية الكبيرة –ومنه الفكر النوعى مثل الفكر السياسى والفكر الاقتصادى الفكر الاجتماعى وهو فكر عملى .
وهناك الفكر الدينى، وهو فكر كونى – مع أنه ينضوى تحت مسمى الفكر الفلسفى والتأملى .

والفكر التأملى مناسب للأعمال الأدبية أو الفنية المقروءة أو المرسومة (المصورة) وهو فى المسرح جزلى؛ فلا وقت للتأمل ؛ لأن طبيعة المسرح طبيعة حاضرة وفورية .والتامل يكون فى جزئية من عنصر أو من مسلك شخصية من الشخصيات، أو من موقف يعلق فى وجدان المتلقى . ويتم بعد

---

(٥٢) نفسه، ص ٧٢.

ترك المتلقى للمسرح، حيث انتهى العـــرض، وعلقــت فـــى ذهـــن المتلقى صورة أو عبارة أو موقف مــــن المواقــف[٥٣].

حول تنوع الفكر المســـــرحى :

والفكر المسرحى متنوع وفق تنـــوع الشــخصيات والمواقــف المتباينة التى تميز شخصية عن أخـــرى ، أو تفــرق بينـــها .. وإن تفرع عن فكر المؤلف الا أنه منفصل عنــــه عنـد مؤلفـــى الدرامـــا الكبار ؛ولصيق بالمؤلف؛ منفصل عن الشـــخصيات –إلــى حـد مـــا – فى المسرحيات الفكريـــة .

والشخصيات المسرحية التـــى تعتنـــق فكــر مـــا، وتتصـــارع مـــن أجلـــه – مثـــل شـــخصيات المســـرح الوجـــودى وشـــخصيات المســـرح الملحمـــى والتســـجيلى – تجســد إرادتـــه الفكريـــــة أو تحاول ذلك إذا ما وسعها الجـــــهد، حيــث يتوافــق شــرطها الذاتـــى مع شرط مجتمع الحدث المسرحى الذى وجـــــدت فيـــه .

وعلى الرغم من ارتباط كل الألـــوان الفكريـــة التـــى تعتنقـــها الشـــخصيات وتتصـــارع مـــن أجـــل تحقيقـــها؛ تجســـيدًا لإرادة كـــل

---

[٥٣] أنظر د. أبو الحسن سلام، أشكال الفرجة الشعبية فـــى المســـرح، (مجلـــة المسرح، العدد الثامن ـــ التاسع فى مايو و يونيو ١٩٩٩، الهيئة العامـــــة المصرية للكتاب بالقاهرة، صـــ ٩،٨ .

منها،وعلى قدر عظمة الفكرة التـــى تحركـــها وقـــوة إرادة الفكـــرة التـــى تحركـــها، وقـــوة إرادة الشـــخصية وبنياتـــها، تتجســـــد إرادة الشخصية فتثبـــت جـــدارة فكرهـــا الـــذى اعتنقتـــه وصـــارعت بـــه لتجســـيد إرادتـــها أو إرادة غيرهـــا التـــى آمنـــت عـــن قناعـــه أو بطريقة آلية، وجعلت من الفكـــر وســـيلة أو شـــعاراً تحتمـــى بـــه . وتتخذه سلاحًا لتجسيد تلـــك الإرادة .

حول تعريف القيمـــة :

أما القيمة فهى نتاج عمليـــة فكريـــة شـــأنها شـــأن الفكـــرة . وهى موقف نقدى من مشـــكلة أو فكـــرة أو موقـــف أو عنصـــر أو ظاهرة أو شخص. موقـــف نـــاتج عـــن عمليـــة تحليـــل للظـــاهرة أو للموضوع أو للشكل أو العنصر الذى توقـــف الفكـــر أمامـــه فأعـــاده إلى مائدة التفكير مرة ثانيـــة .

وهناك فرق بين القيمة والمنفعة لأن القيمة هـــى نفـــع عـــام، قد يكون معنويًا أو فيه شق معنوى وشـــق مـــادى ولكـــن المنفعـــة هى شق خاص وذاتى ارتبط فى الغالب بمـــا هـــو مـــادى ، وهـــو متباعد عما هو معنوى أو أدبى ، وهـــى وقتيـــة .

الفكر: ذلك المعادل النظرى للنشاط البشرى

وإذا كان الفكر هو نتـــاج عمليـــات التفكـــير الإنســـانى عـــبر تاريخـــه الطويـــل، تـــاريخ الإنســـانية متنـــوع الخـــبرات، متعـــــدد

التجارب؛ فان الفكر هو آخر مرحلة يمكن أن يصـــل إليــها الإنســان بعد ممارسة التفكير فى خبرة ماضيــــه أو حــاضره أو مســتقبله أو ماضى غيره وحاضره ومستقبله ولأن الفكر نتيجـــة فــهو يسـتدعى عند الضرورة ؛ رغبـــة فــى تخطــى مرحلــة ماضيــة أو تجــاوز الحــاضر مــع وجــود عوائــق أو صعوبــات،تحــول دون ذلـــك ؛ فتستدعى استرداد الخـــبرة الإنســانية القريبــة مــن ذلــك النشــاط الإنسانى النوعى الذى اتخذ وســيلة أو مركبــة للعبــور الجزئــى أو الكلى نحــو المســتقبل خروجًــا مــن المــاضى أو قفــزًا مــن الحــاضر .

إذًا فعملية التفكير قد تكون لاحقة لنشاط بشــــرى حــاضر قــد تعثر، ويراد له أن ينطلــق مــن جديــد . وذلــك يعنــى أن النشــاط البشرى الحاضر قد توقف رغبة فــى التفكــير ؛ تصويبًــا للنشــاط نفسه أو تقييمًا له وتقويمًــا .

على أن اكتشاف الخطأ هو اعمال فكــرى أيضًــا وهــو أمــر لا يكون الا لذوى الخبرة . وفيه اســتدعاء لخلاصــة نتــاج فكــرى مــاض.

وعلــى ذلـك فــان لفظـة (فكــر) تعنــى (الحــل) أو (الجواب) عن تساؤل عويـــص فــرض نفســه دون ظــهور صيغــة السؤال .. فتوقف نشاط بشرى عن العمل فيـــه إشــارة للعديــد مــن الأسئلة حول قيمته، حول ماذا يراد به، حــول نوعيتــه وســببيته.

وحيثما توجد لجابة على هذه الأسئلة يوجد رأى محدد حول ذلك النشاط،أى نصل الى فكرة محددة وواضحة عنه . وعندئذ نطابق بينها بوصفها نتيجة، وبين الفكرة الماضية عنها؛ فنخلص الى الجواب او الفكرة النهائية عن هذا النشاط .

والفكر بوصفه خلاصة وصفية تحليلية نقدية لنشاط بشرى معين ؛ فهو تجريد لهذا النشاط وهو معادل نظري له .لذلك فهو سابق للنشاط البشرى المستقبلى وهو لاحق للنشاط البشرى . وهو موقف نظرى من ذلك النشاط .

والفكر موقف من شىء أو من أشياء أو من أفعال أو من انسان أو من نشاط أو من ظواهر وموروثات أو من تقاليد ومعتقدات . وقد يكون الفكر موروثًا نظريًا، مكتوبًا أو متواترًا . وقد يكون محدثًا أو عصريًا .

واذا كان المعنى هو مجموعة الكلمات التى تشكل فى جملة قد تكتفى بذاتها وقد تحتاج الى جملة تليها لتعطى الإثنتان المعنى الظاهر، كما تعطى معنى المعنى – عند تعدد مستويات التلقى – وكانت العبارة مجموعة جمل تعطى عددًا من المعانى المتقاربة أو المترابطة ؛ فإن الغرض من ترابط هذه الجمل المعنوية فى تلك العبارة هو اعطاء فكرة محددة وواضحة عن أمر ما . وهذه الفكرة قد يتم الوصول اليها مباشرة فور الوصول الى فهم هذه المعانى التى تضمنتها

الرسالة أو العبارة المقروءة، أو المسموعة، أو المرئية، على اعتبار أن مكونات الضوء واللون والظل والتكوين فى الصورة تعطى المشاهد لها فكرة ما عن هذه الصورة ؛ عن محتواها عن كيفية تركيب عناصرها ؛ عن اتجاه مبدعها الفنان؛ وذلك عند المتلقى المتأمل لما وراء التكوين من معنى أو أثر ونفسى وطريقة ابداعه أو أسلوبه .

حول العملية الفكرية :

هى اتجاه الذهن إلى التجربة المباشرة . وهى الترجمة الفورية الجزئية لعناصر جزئية يجمعها إطار واحد أو سياق واحد . فإذا كان ١+١=٢ هو عملية ذهنية بسيطة تترجم حاصل جمع عنصر جزئى هو (١) إلى عنصر جزئى ثان هو(١) فإن ما خرج به هو نتيجة أو حل لعملية الجمع البسيطة تلك .

حول العملية الذهنية :

يقول كانط : " أن الذهن لا يخلق عالمه " وأن ليست مهمته " تشريع قوانين البحث التى تتيح للوقائع الحسية الخام

أن تتعايش سويًا فى مجتمــع مدنــى يضــم موضوعــات خاضعــة للقــانون[٥٤].

إن العملية الذهنية هى اتجــاه الذهــن إلــى الموازنــة وإلــى المقارنة أحيانًا قبــل الوصــول إلــى التجريــد . وهــى الترجمــة الكلية لما هو مركــب أمثــال (١٩٠+١٧٥ = ٣٦٥) .

وتحتاج العملية الذهنية إلــى نوعيــة خاصــة مــن المتلقيــن ممن كانت لهم تجارب ــ وفق كــانط ــ المعــانى المجــردة تؤهلــهم لفهم تصوره مرآة سلبية تعكس بطريقــة حدثيــة، الأنمــاط الكامنــة فى الأشياء تما هى ذاتها أو العنصر المعقــول فيــها، وإنمــا ينبغــى أن ننظر إلى ما نسميه بالذهن علــى أنــه قــوة فعالــة تقــوم هــى ذاتها بتشكيل المادة الخام التى تقدمها التجربــة الحســية فــى نظــام شامل من الظواهر المصنوعة فــى التصــورات [٥٥]

---

[٥٤] انظر، هنرى دايكن، عصر الأيديولوجية، ترجمة د. فؤاد زكريا، الألــف كتاب ٤٧٩.القاهرة وزارة التعليم العالى.مكتبة الأنجلو المصريــة ١٩٦٣ ص ٤٢-٤٣.

[٥٥] كانط، المرجع السابق نفسه.

حول الفكر في المســـرح:

إن الفكر في المسرح ـ مـــن حيـث المفـهوم ـ ليـس هـو المسرح الفكري أي أن هذا المصطلح لا يصلـح بديـلاً لذلـك يقـول أرسطو: "إن الفكر في مســـرحية مـا يتمثـل فـي كـل مـا تقولـه الشـخصيات ومـا تفعلـه: ومـن ثـم فإنـه يتجلـى فـي مشـاعر الشخصيات: وفي تأملها الفكـري وقراراتـها الفعليـة وبـهذا يعـد الفكـر هـو المـادة الأساسـية التـي تصـاغ منـها الشـخصية الدراميـة[٥٦].

ولذلك يرى أرسطو أيضًا أن "الفكر ـ من ناحية أخرى ـ يتجلى في كل ما يقال عند البرهنة على وجود شيء معيـن أو علـى عـدم وجوده أو حيث التعبير عن قضية عامة[٥٧].

وعلى ما تقـدم فـإن الفكـر المسـرحي أو فـي غـيره مـن الأنشطة الإنسانية "هو كل ما يُدلى به القـائل سـواء ليبيـن حقيقـة عامة أو يقرر رأيًا"[٥٨]. " ويندرج تحـت تـأثير الفكـر كـل تـأثير

---

[٥٦] أرسطو، فن الشعر، ترجمة د.إبراهيم حماده، القاهرة، الأنجلو المصريـة، بدون تاريخ، صـ ١٠٥ .

[٥٧] د.إبراهيم حماده، هامش الفصل السادس من كتاب فن الشـعر لأرسـطو، صـ ١٠١ .

[٥٨] أرسطو، المصدر نفسه، صـ ٩٦ .

ينشأ عن استعمال اللغة ويدخل فى ذلك (أ) البرهنة (ب) التفنيد (ج) إثارة الانفعالات (كالشفقة والخوف والغضب وما شابه ذلك (د) وكذلك جعل الأمور تبدو مضخمة هامة، أو تافهة منتقصة"[٥٩]

تعريف المسرح الفكرى :

هو المسرح الذى يعطيك نتيجة المعادلة بين معنى ومعنى آخر، أى يعطيك مغزى صراع بين مفهومين أو مجردين تمثلا فى شخصيتين مسرحيتين أو أكثر. فكل من (أورست) و(جوبيتر) فى مسرحية (الذباب) لسارتر، أو (فلاديمير)، (بوزو) فى مسرحية صامويل بيكيت (فى انتظار جودو أو (الفرفور)، (السيد)، فى الفرافير ليوسف إدريس أو شخصيات مسرحياته (المخططين، أو شخصيات (المهزلة الأرضية) له أيضًا أو شخصيات (القاعدة والاستثناء) لبريشت: (الأجير والدليل والتاجر والقاضي) أو شخصية (المتفرج الأول) وشخصية (المتفرج الثانى) فى مسرحية د. ممدوح العربى (البصاصين) و(الفلاح) و(الكنزا) فى مسرحية مهدى بندق (ليلة زفاف إلكترا) أو شخصيات (السلطان الحائر) أو (مجلس العدل) أو (شمس النهار) أو (الحمار يفكر) لتوفيق الحكيم. فكل تلك

---

[٥٩] المرجع السابق، صـ ١٧٦ .

الشخصيات تنوب عـــن فكــرة أو هـــى أفكــار دبـت فيـــها الحيـــاة الإنسانية. وهى نموذج لفكر كاتبــــها.

الأفكار إذن تعني تصوير مقابلات فكرية ذات أسس تنتمــي إلـــى مجال البرهان أكثر منها إلى مجال الطبع لتؤدي إلى اقتنـــاع معرفـــى فردي يطابق المحصلة المعرفية لكل متلق لها (متفرج) وما الشـــخصية في مسرحية الأفكار سوى فكرة لا تعرف بعد أنها الغاية القصوى للحياة لذلك فإن الأفكار فيها تدخل في صراع جدلى مع بعضها البعض حـــول موضوعات متعددة وذات صلة يؤدى إلى كشف الحياة الفكرية في حيز أو وسط ما. فهو صراع فكرى ذاتي يعكس مسرح الفكرة الـــذى هـــو صراع الفكرة من أجل ذاتها لتحقق ذاتها ـ لذلك فـــإن الأفكـــار فـــي مسرحية "الأفكار" تكون بدايتها توكيدية مستندة إلى ســـلطة خارجيـــة (موضوعية) تنتهي إلى نهاية ذاتية لا تعرف بأى سلطة خارجة عنـــها، إنما السلطة هي سلطة الفكرة في ذاتها والفكرة بذلك ـ كـــل فكـــرة ـ تبدو كشخصيات أيديولوجية (دوجماتيكيـــة) ينـــافح بعضـــها البعـــض وينطبق عليها قول "تشتة" عن صاحب المذهب العقلي : حيـــث "يســـلم مقدمًا بعالم خارجي لأشياء فـــي ذاتـــها تفـــترض أن علـــى أفكارنـــا مطابقتها"[٦٠] ومعني ذلك أن الأشخاص في مسرح الأفكار هـــي جـــزر فكرية عزلاء في البداية تتقارب بفعل الفكرية ثم تعود إلى العزلة كمـــا بدأت (راجع مسرحية شمس النهار) وهي في مسرح الحكيم الفكـــرى

---

[٦٠] انظر : دايكن، نفسه، ص ٦٨.

عبارة عن نزعات عقلية توكيدية منعزلة ما تلبث أن تصبح في النهايــة مجرد نزعات مثالية تقوم علي الشك لتنتهي إلى اليقين (راجع السلطان الحائر وأهل الكهف) وبمعني أخير فــإن شــخصيات مســرح الأفكــار والمسرح الذهني عند الحكيم تبدأ ثورية وتنتهي محافظة أو أسوأ مــن ذلك هي شخصيات (نشتية : نسبة إلى فلسفة نشتة). وما الأفعال فــي هذا اللون من المسرح سوى ظواهر والأفكار هي أسسها الموضوعيــة التي تحل محل الأفعال.

فى تعريف المسرح الذهنـــى

هو المسرح الـــذى يعطيــك طرفــى المعادلــة بيــن معنــى ومعنى آخر ولا يعطيك المعنى نفسه بشكل مباشــــر.. أى يــترك لــك إيجــاد النتيجــة. يعطيــك عنــاصر الصــراع بيــن مفـــهومين دون المغزى من وراء ذلك الصراع: إذ يترك لك الاجتـــهاد فــى الكشــف عن ذلك فى كل صـــورة أو حــدث باســتخدام ذهنــك فــى عمليــات تفكير متلاحقة تبعًا لتلاحق الصور المعروضــة علــى ذهنــك.

وتتم عملية التفكير فى المسرح الذهنـــى علــى مراحــل عنــد الشخصيات، وعند المتلقى أيضًا لذلك تفشـــل عــروض المســرحيات الذهنيـــة جماهيريًــا، علـــى حيــن تكــون ممتعــة لقارئــها. ذلـــك لاعتمادهـــا علـــى تصـــور المتلقـــى دون أدنـــى مباشـــرة للمبـــدع لتحرير عنـــاصر الصـــورة وتجريـــد جوهرهـــا، بعكـــس المســـرحية الفكرية التى يباشـــر المبـــدع تصويـــر خلاصـــة الصـــور أو الفكـــر

المجرد أى يعطى خلاصتها فى فكرة مجردة. فالمسرح الفكرى يصور الفكر فى صراعه مع الفكر على نحو تجريدي. والمسرح الذهنى يترك للمتلقى تصور المغزى من خلال معطيات عناصر الصورة – مجرد عناصر الصورة فقط فى تشابكاتها الصراعية. والمسرح الذهنى يعطى المتلقى أشياء مضادة للصورة المعطاة أو متوافقة معها أملاً فى مقارنة الصور المعروضة بتصورات مقابلة لغير موجود يستدعى عن طريق الذاكرة التخيلية للمتلقى وذلك بوضع المتلقى فى وضع المتردد فى قبول الصورة المعطاة وتمحيصها تمحيصًا عقليًا وعرضها على ما يقابلها فى ذهنه وهو تردد ناتج عن تعارض ميوله الطبيعية مع شعوره بالواجب: (راجع : شهرزاد والسلطان الحائر وبجماليون وبنك القلق لتوفيق الحكيم) حيث تتشابك الصور العقلية الخالصة (الكامنة فى الذهن) مع الصور العملية (الكامنة فى الإرادة) – وفق كانط – لذلك فإن المسرح الذهنى يعنى بعرض صور سابقة على التجربة البشرية ويعرض صوراً صراعية تستمد مرجعيتها من مقارنها بأدلة ذهنية إذ لا دليل على صحتها سوى بالأدلة الذهنية أو عن عرض صور كونية متداخلة مع صور ظاهرية. حيث تكون الضرورة منفصلة عن المظهر والتفكير مجرد مظهر للوجود الإنسانى للشخصية المسرحية وهو وجود لا يخرج عن حدود الذهنية وذلك عكس الوجود الفكرى فى مسرح (الأفكار حيث ترتبط الضرورة بالمظهر ويكون التفكير ضرورة حياتية إذ يرتبط بوظيفة ما على الفكر يقع عبء أدائها

إنما يفكر (علة) والفعل (معلول) والعلل فـــى مســـرح الأفكـــار محـــل المعلولات أى أن الأفكار : الشـــخصيات علـل تحـل محـل الأفعـــال بالمعلومات؛ ــ إذا أخذنا بفلســـفة كـــانط ــ.

فى تعريف المسرح الدرامي

وهو مســــرح يعطيــك نتيجــة المعادلـــة مـــن خـــلال طرفـــى المعادلـــة نفســـها، أى يعطيـــك جوهـــر التفـــاعل الصراعـــى بيـــن عاطفتين فاعلتين فى حضورهما جنبًـــا إلـــى جنـــب مـــع حضـــورك للتلقى فى مشاركة وجدانية أو اندماجيـــة ــ تـــؤدى إلـــى التطـــهير ــ وفق نظرية المحاكاة الأرسطية بـــهدف التطـــهر .

فى تعريف المسرح الملحمـــى والتسـجيلى

وهو مسرح يعطيك عناصر الصراع بيـــن مفـــهومين وجوهـــر هذا التفاعل الصراعى وعلاقاتـــه ومســـبباته ومغـــزاه، فـــى حضـــور متبادل بين ممثلـــى هـــذه المفـــاهيم ومصـــورى جوهرهـــا وبيـــن المتلقين فى مشاركة عقليـــة أو حياديـــة ــ وفـــق نظريـــة التغريـــب الملحميـــة ــ.

بين المسرح الفكرى والمســـرح الذهنـــى

انتهيت فيما سبق إلى أن الذهن غـــير الفكـــر ؛ وأن الذهنيـــة هى تسجيد الفكرة فى المخيلة قبـــل تجســـيدها كلامًـــا أو لغـــة علـــى

الورق أو تجسيدها حركة لفظية أو جسمية فـــى الصـــورة الســـمعية أو فى الصورة المرئية أوالتشكيلية فى ذهـــن المتلقـــى .

والفكـــرة ليـــس مصدرهـــا العمليـــة الذهنيـــة، وإنمـــا تكـــون العملية الذهنية تجسيدًا للفكرة فى عقـــل المفكـــر ذى الخيـــال، قبـــل أن تظهر الفكرة فى شـــكلها النـــهائى للعـــالم الخـــارجى (للآخريـــن) عند المفكر فى حالة إرســـال الفكـــرة، وعنـــد المتلقـــى فـــى حالـــة استقبال الفكر على نحـــو تجريـــدي، أو مبـــهم، أو بعيـــد الـــتركيب. يقول د. إبراهيم حمادة فى شـــروحه لفـــهم أرســـطو لطبيعـــة اللغـــة الشعرية: "واللغة الشعرية الأمـــيز، وهـــى التـــى تبنـــى فـــى ذهـــن المتفرج المسرحى صورًا فنيـــة موحيـــة"[٦٣].

فاللغة الشـــعرية الأمـــيز تعـــرض لمقـــولات أو صـــور ذهنيـــة ليتأملها المتلقى العقلى ويطابقها باستدعاءات ذهنيـــة ولذلـــك فـــهى الأكثر تميزًا عن غيرها من المستويات اللغويـــة لأنـــها تعتمـــد علـــى شاعرية الصراع الفكرى فـــى الصـــورة الـــذى يســـتدعى الحـــدس عند المتلقى بالمكان والزمان الشبيه بـــالمعطى لـــهما فـــى الصـــورة الشـــعرية.

---

[٦٣] المصدر السابق نفسه، صـــ ٩٦ .

وعلى ذلك فإن العملية الذهنية هي عملية تجسيد للفكرة في الإرسال، وفي الاستقبال بتحويلها إلى صور على شاشة خيال المفكر المتأمل. وفي ذلك يقول حامد عبد القادر : أما الصورة الذهنية المقيدة بالاحساسات البصرية، فهي صورة تنشئ مباشرة عن رؤية الكلمات نفسها أو تصحبها، ذلك أن الإحساس بالكلمات إحساسًا بصريًا لا يحدث وحده دائمًا، بل يصحبه أو يعقبه مباشرة في غالب الحالات حضور صور ذهنية معينة، يشتد ارتباطها برؤية الكلمات بحيث يصعب فصلها عنها، وتعتبر هذه الصور ظلالاً للاحساسات أو من مخلفاتها التي تخلفها وتبقى في الذهن حتى انقضاء الرؤية[٦٤] ويؤكد حامد عبد القادر – حتى صدور كتابه هذا في فبراير ١٩٤٩ أنه لم يستطع أحد حتى الآن أن يعلل هذه الظاهرة النفسية تعليلاً عمليًا دقيقًا[٦٥] ثم يفرق بين الصور الذهنية وبعضها البعض إذ منها: "الصورة الصوتية، أي صوت الكلمة الذى يرن في أذن العقل حيث يقع البصر علي الكلمة، ثم الصورة الذهنية النطقية أي ما يستحضره الخيال من حركات اللسان والشفتين والأسنان، تلك الحركات التي تحدث في حالة ما إذا نطق الإنسان

---

[٦٤] حامد عبد القادر، دراسات فى علم النفس الأدبى، القاهرة، ط النموذجية ١٩٤٩، صـ ١٦٥ .

[٦٥] المرجع نفسه والصفحة .

بالكلمة. وتسمى الصور الصوتية والصــور النطقيــة معًــا بــالصور الذهنية اللفظية ، لاتصالها بالألفـــاظ لا بالمعـــاني" (٦٦)

الصور الذهنية

وفى ذلك يقول حــامد عبـد القــادر: "أمــا الصــور الذهنيــة المقيدة بالإحساسات البصرية فهى صور تنشأ مباشـــرة عــن رؤيــة الكلمات نفسها أو تصحبها؛ ذلـــك أن الإحســاس بالكلمــات إحساسًــا بصريًا لا يحدث وحدها دائمًا، بــل يصحبــه أو يعقبــه مباشــرة فــى غالب الحالات حضور صور ذهنية معينـــة، يشــتد ارتباطــها برؤيــة الكلمات بحيث يصعب فصلها عنـــها، وتعتــبر هــذه الصــور ظــلالاً للإحساسات أو من مخلفاتها التى تخلفها وتبقــى فــى الذهــن حتــى بعد انقضاء الرؤية(٦٧) ويؤكد حامد عبــد القــادر ــ حتــى صــدور كتابه هذا فى فبراير ١٩٤٩م ــ أنــه لــم يســتطع أحــد حتــى الآن أن يعلل هذه الظاهرة النفسية تعليلاً علميًــا دقيقًــا" ثــم يفــرق بيــن الصور الذهنية وبعضها البعــض إذ منــها: "الصــورة الصوتيــة، أى صوت الكلمة الذى يرن فــى أذن العقــل حيــن يقــع البصــر علــى الكلمة، ثم الصورة الذهنية النطقية أى مــا يســتحضره الخيــال مــن

---

(٦٦) المرجع السابق نفسه، صـــ ١٦٩ .

(٦٧) حامد عبد القادر، دراسات فى علم النفس الأدبى، القاهرة، ط النموذجيـــة، ١٩٤٩، صـــ ١٦٥ .

حركات اللسان والشفتين والأسنان، تلك الحركات التـــى تحـدث فـــى حالة ما إذا نطق اللسان بالكلمة. وتسـمى الصـور الصوتيــة .

إذًا فالصور الذهنية صور تتوارد على الذهـــن (طبقًــا لتداعـــى المعاني) لذلك تكون منها "صور معنوية ترابطية" "تتوقف غزارتـــها أو قلتها على تجارب السامع أو القارئ فقط" [٦٨]

والصورة الذهنية قد تكون حرة وقد تكون مقيــدة أمـــا الصـــور الذهنية الحرة فى فهم حامد عبد القادر "فيراد بها تلك الصور التـــى لا علاقة لها برسم الكلمات، ولا بصوتها ولا بحركات النطق بها، وإنمـــا هى صور تنشأ فى الذهن عند قراءة تلك الكلمات" [٧١] وهى ماثلة ـ من جهة نظرى فى قول المتنبي:

نامت نواطير مصر عن ثعالبها حتى بشمن وما تفنى العناقيد

(أ) صورة لفظية: لا تمكننا مـــن ترجمـــة المعنـــى ترجمـــة تصلنـــا بـــالمغزى.

(ب) الصورة المعنوية الضمنيـــة: لنحـــاول الوصـــول إلـــى المعنـــى المتضمن فى الصورة الشعرية التى تشكل منـــها بيـــت المتنبـــى .

---

[٦٨] المرجع السابق نفسه، صـــ ١٦٩ .

(٧١)

ولكن ترجمة المعنى الخفي، وهو أن حراس مصر قد تغافلوا عن اللصوص حتى أن اللصوص سرقوا ما فيه كفايتهم وزيادة؛ مع أن خيرات مصر كثيرة ولا تفنى . أقول إن المعنى الخفى لا يعطينا المغزى من وراء الصورة الشعرية، حتى بعد ترجمتها إلى معنى إلا باستدعاء الصورة ا لمعنوية المترابطة. حيث يكون علينا أن نربط بين الصورة المعنوية الخفية ومواقف الحكام الذين ينامون عن حفظ النظام وإقامة العدالة الاجتماعية. وهو أمر يتحقق بتصور معادل بشرى لـ "نواطير" ومعادل معنوى ، بشرى لـ "ثعالب" مصر، ومعادل دلالى يوافق ما سبق لـ "العناقيد" التى لا تفنى وربما هذه المعادلات المعنوية بدلالة اجتماعية: وهى فساد الحكام.

فالفكر إذن.. ترجمة فورية لمعان صريحة ومواقف عقلية مترابطة، كما كان الشعور ترجمة حسية فورية للمحسوس.

فى حين أن الذهن مرحلة سابقة للترجمة الفكرية، مرحلة تمهيدية لها، حالة من التجريب لفكرة من الأفكار عن طريق ترجمتها فى مخيلة المفكر المتأمل إلى صور تجسيدية أولاً تمهيدًا لصدورها على شكل فكرة خارج حدود الذهن، أى خروجها أو ولادتها فى العالم الخارجي.. يقول حامد عبد القادر: "إن الصور الذهنية التى تتبادر إلى ذهن القارئ أو السامع حين تقع عيناه على الكلمات ليست هى المقصودة بالذات، وإنما هى

وسيلة لشيء أو أشياء أخرى هى التـى يريـد الشـاعر أو الكـاتب أن يثيرهـا فـى النفـوس.[٦٩] علـى ذلـك يمكننـا التفريـق بيـن مصطلحى (المسرح الفكرى) و(المسـرح الذهنـي).

المسرح الفكـرى :

اصطلاحيًا: المسرح الفكـرى يغلـب الأفكـار علـى عنـاصر الفرجة. يتوجه إلى مباشـرة الإقنـاع، دون التعويـل كثـيرًا علـى عناصر الإمتاع بالفرجة عن طريـق الصـور الحركيـة أو المرئيـة. وهو يحقـق ذلـك عـن طريـق الأشـخاص الذيـن ينطلقـون فـى الصراع بوصفهم مجسدين لأفكار متعارضـة، أو نوايـا عـن أفكـار نقيضه لبعضها البعـض، إذ يتخـذ شـكل الصـراع عندهـم شـكل الحصانة وراء فكرة شـخصية تتحصـن بفكـرة، أو تتحـرك بطاقـة الفكرة، وليس بطاقتها البشرية الذاتيـة. فـالدافع يـأتى للشـخصية فى المسرحية الفكرية من خارجـها وليـس مـن داخلـها. غـير أن الفكرة لا تحتاج من متلقيها قارئًا كـان أم مشـاهدًا أن يعمـل ذهنـه فى فك التركيب فى معانيها ورموزهـا. فـهى لا تجـهده بالتـأمل أى لا تستغرق زمنين فى عملية ترجمته لـها. فزمـن أدائـها بـاللفظ أو بالحركة أو بهما معًا هو نفسه زمـن ترجمـة المتلقـى لـها؛ حيـث تصله الفكرة فور صدورها. فـهى حينئـذ تحقـق الاتصـال العقلـى بين المرسل والمسـتقبل أكـثر ممـا تحقـق الاتصـال الوجدانـى ــ تبعًا لاقترابها من عنصـر الفكـر وابتعادهـا عـن عنصـر الفرجـة

---

[٦٩] حامد عبد القادر، المرجع السابق نفسه، صـ ١٧٦ .

والشعور. وتبعًا لهدفه فى تحقيق الإقناع على حساب الإمتاع، أو تحقيق الإقناع عبر الإمتاع أو تحقيق الإمتاع على حساب الإقناع. والفكر عند أرسطو لصيق بالمنطق لهذا نراه يلفت القارئ لذلك بقوله: "أما فيما يتعلق بالفكر فلنرجع إلى ما قلناه عنه فى بحثنا "فن الخطابة" إن طبيعته تدخل فى هذا الفرع".[٧٠]

على هذا فإن مسرح الأفكار هو المسرح الذى يجادل فيه الفكر فكرًا آخر جدالاً علنيًا مباشرًا وليس هو المسرح الذى يستخدم الأفكار فى التهيئة والتمكين لفكرة معطاة (مسرح الفكرة أو الدعوة). حتى وإن استعان الكاتب فى ذلك إلى عدد من الصور أو الأفكار ذات الطبيعة الذهنية فى حدود ضيقة فى إطار التلاعب بالأفكار بحيث لا يستغرق ذلك من المتلقى ترجمة الصورة عن طريق التأمل زمنًا طويلاً، تال لها من إرسالها.

المسرح الذهنى

اصطلاحًا: إن الصورة فى المسرح الذهنى مختلفة كل الاختلاف، إذ يكون على ذهن المتلقى للمسرحية الذهنية أن يحول الصورة اللفظية والمرئية الترابطية إلى صورة معنوية ضمنية عن طريق مخيلته أولاً ـ وهذا يستغرق زمنًا ـ ثم عليه بعد ذلك أن يترجمها إلى فكرة جلية وواضحة (صورة معنوية صريحة) يمكن أن يتخذ موقفًا على ضوئها، أى أن المسرح

---

[٧٠] أرسطو، فن الشعر، صـ ١٧٦ .

الذهنى يستدعى من المتلقى أن يكون متـــأملا، أى يـترجم لنفســه الفكرة فى عدد مـــن الصـــور ثــم يختــار منـــها الصـــورة الأنســب للمفهوم أو للموقف أو للتعبـــير، حتـــى يتســنى لــه أخــذ موقــف فكرى محدد منها، وذلك يحتاج منـــه إلـــى زمنيـــن لا زمـــن واحـــد وذلـــك لا يناســـب المســـرح لطبيعـــة الحضـــور المشـــارك شـــعورا (المسرح الدرامي) ووعيا (المسرح الملحمـــي). علـــى ذلـــك يمكـــن القول : إن مسرح الأفكـــار قـــابل للعـــرض والمشـــاهدة حتـــى مـــع ضمور عنـــاصر الإمتـــاع فيـــه واطـــراد عنـــاصر الفكـــر والتجريـــد والرمز الناتج عن اللغة الكلامية لا المرئيـــة. وإن الشـــخصيات فـــى المســـرح الفكـــرى تصنـــع الفكـــرة أمـــام الجمـــهور، تجســـدها أو تشخصها أو إن شئت قلت الأفكار تتجسد شـــخصيات أمـــامك، وفـــى ذلك يكون الإمتاع . فالشخصيات تلقـــى بـــالفكرة أمـــامك بوصفـــها نتيجة، وهذا بعيد عـــن الإمتـــاع، ويكـــون مـــن الممكـــن ترجمتـــها ترجمة فورية. فـــهو مســـرح أفكـــار الشـــخصيات أو علـــى الوجـــه الدقيق مسرح الشخصيات الأفكـــار.

أما المسرح الذهنى فهو مســـرح أفكـــار المتلقـــى حـــول مـــا يعرض عليه؛ لذلك فإن الصورة المركبـــة فيـــه تـــترجم عـــبر ذهـــن المتلقى إلى فكرة. وتختلف ترجمة ذهن عـــن ترجمـــة غـــيره مـــع أن مكونات الصورة الذهنية الترابطية واحـــدة مـــن حيـــث إرســـالها ولكنـــها متعـــددة مـــن حيـــث اســـتقبالها عـــبر أذهـــان المتلقيـــن. فالشخصيات تشـــكل الصـــورة الصوتيـــة أو التعبيريـــة فـــلا تعطـــى

معنى واضحا ولا تعطى فكرة واحدة وإنمـا يكـون علـى المتلقـى تجسيدها ذهنيا ثـم ترجمتـها إلـى معنـى صريـح بعـد مقابلـة الصورة بمعادلها الموضوعى عند تمـام تحليـل عنـاصر تركيبـها فـى مخيلـة المتلقـى . وهـى عمليـة ذاتيـة وليسـت متوحـدة الاستقبال من هنا يتوهج المسرح الذهنـى بـالقراءة مثـل الروايـة ولا يتوهج بالعرض الجمـاهيرى المجسـد.

وعلى هذا فإن المسرح الذهنـى أنسـب للقـراءة منـه إلـى العرض لأنه يحيا بالتـأمل ممـا يسـتلزم زمنـا لترجمـة عباراتـه الفعلية أكثر من الزمن الذى تسـتغرقه ترجمـة العبـارة المسـرحية ترجمة فورية حية بحيث تصل إلـى المتلقـى فـور أداء المـؤدى لها. على حين أن ترجمة العبارة المسرحية الفكريـة تكـون فوريـة إدراكية. والفرجـة تنحصـر فـى المسـرح الذهنـى فـى مخيلـة المتلقى بالقراءة أو بالاسـترجاع ومراجعـة الصـورة ولذلـك فـإن الفرجة تتعـدد وتتبـاين بتبـاين خيـال المتلقـى . علـى حيـن أن الفرجة فى المسـرح الدرامـى تكـون جماعيـة وشـبه متوحـدة ـ حسيا ـ . وهى فى المسرح الملحمى فرجـة جماعيـة إدراكيـة ثـم حسية فى آن واحـد.

وعلى ضوء مـا تقـدم يمكـن القـول بـأن مسـرح (سـارتر ومسرح بريشـت وابسـن وعـددا كبـيرا مـن مسـرحيات الحكيـم وشو) ليست مسرحيات ذهنية بل هى على أكـثر تقديـر مسـرحيات فكرية أو مسرحيات دعوة. ولئـن تخللـت بعـض الصـور اللفظيـة فى مسرحياتهم صور ذهنية ترابطيـة فليـس معنـى ذلـك أن هـذه

المســرحيات مســرحيات ذهنيــة ولكنــها مســرحيات دراميـــة أو ملحمية أو فكرية فيها بعض الصور الذهنيـــة الترابطيـــة.

دراسة تطبيقية على مسرح الفكر ومسرح الذهن

ولا يتبقى بعد حل إشـكالية المصطلـح الملتبـس إلا أن ننتفـع به فى تحليـل نمــاذج مســرحية حيــث نطبـق ذلـك علـى بعـض نصوص مسرحية ليوسف إدريس ولتوفيق الحكيـم ولمــهدى بنـدق ولمحمد سلماوى ولألفريد فرج ولألبــير كــامى .

دراسة تطبيقية على مسرح الفكر ومسرح الذهن

أولاً: وقفة منهجية بإزاء اللامنهجية فى دراسة النــص المســرحي:

تتضارب الآراء حول مسرحية "شهرزاد لتوفيق الحكيم" إذ أن هناك من ينسبها للاتجاه الفكرى ، وهناك من يرى أنها مسرحية ذهنية.

ولكن الغريب كل الغرابة أن تجــد باحثًــا لا ينســب "مســرحية شهرزاد" تلك لشيء من هذا أو ذاك، إذ يرأهــا قمــة الجمــال أو مــا شاء له أن يعتبرها دون أن يدخل ذلك ضمن النقــد فــى أقــل القليــل منه[٧١]. ويصبح غريبًا تجاهلنا لمثل تلــك العموميــات فــى الــرأي، بمعنى أننا لا نستطيع أن نمر مرور الكــرام، ونحــن نغـض الطــرف

---

[٧١] راجع ذلك فيما قالته د. سعيدة رمضان، دراســات فــى الأدب الحديــث (الإسكندرية، الدار الأندلسية للطباعة والنشر، ١٩٩١، صـــ ٢٠٧ .

عما جاء فى كتاب جـــامعى مقـــرر فـــى كليـــات (آداب الإســـكندرية، وآداب طنطا، ورياض الأطفال) حـــول مســـرحية "شـــهرزاد" للحكيـــم: "هذه الدراسة أمام عمل بالغ الأهمية، شـــديد الأسـر هـو شـــهرزاد لتوفيق الحكيم التى تعد فى رأينـــا ــ عمـــلا مســـرحيا مـــن الطـــراز الأول يرقى إلى أرقى ما يمكن أن يرتفع إليـــه النـــص المســـرحى من مستوى . وعندمـــا نقـــول (النـــص المســـرحي) فإننـــا لا نعنـــى شكلا ثابتا له. ولا عبرة لما ترمى بـــه هـــذه المســـرحية مـــن اتـــهام بـــ "الذهنية" وما إليها وهـــو أمـــر سنناقشـــه هنـــا ــ فالمـــهم فـــى العمل الفنى ليس التصنيـــف، الـــذى يوصـــف بـــه مـــن واقعيـــة أو كلاسيكية أو رومانسية أو غير ذلـــك، إن الشـــيء الجوهـــرى هـــو أن يكون العمل الذى بيـــن أيدينـــا فنـــا، أى أنـــه يشـــع بالعبقريـــة والتوهج والتوائم التام بين أجزائه المختلفة، وهذا مـــا وصـــل إليـــه توفيق الحكيـــم فـــى (شـــهرزاد) التـــى تعـــد ــ علـــى حـــد تعبيـــر إسماعيل أدهم ــ "قطعـــة مـــن الفـــن الخـــالص وآيـــة مـــا أخرجـــه الحكيـــم".[٧٢]

وتثير هذه المقدمة عديدا من تساؤلات الباحث المسرحي. وقبـــل أن نتعرض لها بالتفنيد نترك الكاتبة نفسها لترد على زعمها بانتفـــاء "الذهنية" من مسرحية "شهرزاد" إذ تقول :

---

[٧٢] المرجع السابق نفسه والصفحة نفسها .

" فإن هذا العمل لا يزال ليومنا هذا عملاً مقروءًا يصل إلــى جمــهور الناس عن طريق صفحات ا لكتاب وربما يطول المدى كثيرًا قبــل أن يبرز على خشبة المسرح فى الصورة التى تمنى الحكيم أن يراه فيـها، وإنما نسجل ذلك دفاعًا عن النزعة الذهنية" التى أطلقت على "شـهرزاد" الحكيم، كما أطلقت على أعمال أخرى له مثل "أهل الكـــهف" و"الملــك أوديب" و"بجماليون"، فهل عيب على الفنان المسرحى أن يبدع فى نمط صعب لا يقوى عليه إلا الأفذاذ من الكتاب؟ ".

وتضيف الباحثة أيضًا حول اتجــاه المســرحية الذهنــى : "إن "شهرزاد الحكيم" عمل مثير مــن كافــة الوجــود، وفيــه مــا يمثــل نضج هذا الكاتب العبقرى على أتم وجــه، وفيــه أيضًــا مــا يمكــن أن يصور تكوينه الذهنى وسماته الشخصية ولكن علــى نحــو غــير مباشــر".[٧٣]

إذًا فهذان اعترافــان بــأن شــهرزاد مســرحية ذهنيــة علــى الرغم م شبهة نفى ذلك فى بدايــة دراســة الكاتبــة نفســها. وعلــى الرغم من تصريح الحكيم نفسه بذلك فــى مقدمــة (بيجمــاليون).

على أن الكاتبة ما فتأت تردد أن مسرحية "شهرزاد" للحكيم لــم تبرز على خشبة المسرح حتى الآن، ولكن "هذا العمل الذى لم يقــدر له أن يقدم فى بلادنا على خشبة المسرح حتــى الآن، ولكــن هــاهو الكتاب: صفحاته تموج بالألق والحس والولوج إلى أعماق الأعماق.."

---

[٧٣] المرجع السابق نفسه، صـــ ٢٠٩ .

، الحقيقة هى عكس ذلك تمامًا. لأن مسرحية (شهرزاد) للحكيم عرضت على خشبة المسرح القومى بالقاهرة بإخراج (فتوح نشاطى) وبطولــة سميحة أيوب وعمر الحريرى الذى مثل دور (العبد) وشاهدتها بنفسى فى الستينيات على مسرح سيد درويش بالإسكندرية. ولكنها لــم تلــق النجاح الجماهيرية لطبيعتها الذهنية (وللألق والحس والولـــوج إلـــى أعماق الأعماق ...[٧٤]) بتعبير الباحثة نفسها. كما أن كرم مطـــاوع أعاد إخراجها على المسرح القومى بالقاهرة بطولــــة ســناء جميــل ومحمد السبع.

والذهنية فى مسرحية "شــهرزاد" كامنـــة فـــى مـــادة شـــخصية "شهريار" بطلها؛ فهو منذ بدايتها ـــ بنص كلام الباحثـــة ـــ "مشــغول مهموم بالبحث عن الحقيقة بل أكثر من ذلك أن شهريار متهم بـــالجنون لأنه يقضى الساعات منفردا بعيدا عن مخدع شهرزاد يتأمل فى الكـون فى محاولة للوصول إلى المعرفة وإلى سر الحياة"[٧٥] فإذا ما انتــهيت من إثبات "شهرزاد الحكيم" ضمن قائمة ا لمسرح الذهنى بنـــص كـــلام الباحثة نفسها، فإننى أقف عند عدم اعتداد الباحثة بالتصنيف: "فالمـــهم فى العمل الفنى ليس التصنيف الذى يوصـــــف بـــه مـــن واقعيـــة أو كلاسيكية أو رومانسية أو غير ذلك، إن الشيء الجوهرى هو أن يكون

---

(٧٤) المرجع نفسه، صـ ٢١٠ .

(٧٥) المرجع نفسه، صـ ٢١١ .

العمل الذى بين أيدينا فنا، أى أنه يشع بالعبقرية والتوهج والتـــوائم التام بين أجزائه المختلفة".

وإذا سلبنا التصنيف الأدبى والفنى دوره فما قيمـــة الدراســات الأدبية والفنية أو النقدية؟ وما الذى يدرس فى كليـــات الآداب وفـــى كليات الفنون سوى المصنفات من حيث تاريخها واتجاهاتها ونقدهـــا بتحليل الأعمال الإبداعية: كيفيتها وسببيتها وصـــولا إلـــى مصنفـــها الفني؟ مرورا بأسرار الإبداع ثم كيف يقاس العمـــل الإبداعـــى دون أن تكون هناك وحدة قياس منهجية؟ وماهى وحدة القياس تلك ما لم تكـــن هى الاتجاه الأدبى أو المدرسة الفنية أو النظرية النقديـــة، تلـــك التـــى يعدها د. شوقى ضيف (قانون العمل الأدبي)[٧٦] ومـــا قيمـــة دراســة تاريخ الأدب وتاريخ الفن إذا أهملنا التصنيف الأدبـــى والفنـــي؟. وأى قيمة يمكن استنباطها من الإبداع الجديد ما لـــم تقـــاس بالمقارنـــة أو بالموازنة مع الإبداع القديم مع الاسترشاد بتطوره وملابساته وتبادليـــة خصائصه الأسلوبية وبنيته فكيف يكتشف ذلك كله بلا نظرية ولا منـــهج ولا مصطلح ولا حياد وما قيمة العلم إذن؟؟! وعوامل التـــأثر والتـــأثير فيه. وأى علم يختص بهذا غير تاريخ ذلك الفرع من الفنون. وأى فرق يكون بين حكم الباحث الأكاديمي، والحكـــم الانطبـــاعى لأى متلـــق ــ محدود الثقافة ــ إن كل واحد يمكنه أن يصف عملا ما بأنه: "عمل بالغ الأهمية شديد الأسر" ويقول عن مسرحية ما أنها "تعد فى رأينا ــ عملا مسرحيا من الطراز الأول يرقى إلى ما يمكن أن يرتفع إليـــه النـــص

---

[٧٦] د. شوقى ضيف، البحث الأدبى، القاهرة، دار المعارف بمصر .

المسرحى من مستوى ". لكن الناقد والباحث لا يلقى كلامه عن انطباع، ولكن كلامه يكون منهجيا كاشفا للعمل الإبداعى موضع الحكم. وحين تطلق الباحثة على ما تكتب صفة "الدراسة" فإلى أى حد يصبح ما يكتب "دراسة: إذا ما أطلقت المفاهيم من عقالها وتركت على غير إرادة من سائسها بلا أعنة: " وعندما تقول الباحثة : "النص المسرحى فإننا لا نعنى شكلا ثابتا له" فكيف يكون النص المسرحى نصا مسرحيا دون أن يكون له شكل ثابت؟ وكيف يدرس شكل لا ثبات له. كيف نقيس شيئا غير ثابت بمقياس منهجى أى بمقياس ثابت؟ ألا يدل لفظ "نص مسرحي" و"عمل مسرحى " على الشكل الثابت ؟ إلا إذا كان القصد أن النص المسرحى تعبير غير نهائى على اعتبار أنه يكتب ليعرض بالأداء. إن المفاهيم غير واضحة!!

من كل ما سبق تتضح أهمية المنهج، وحتى لا يخلط دارس أو باحث بين المناهج على نحو ما رأينا فى كتاب للباحثة نفسها، حيث لا ترى فرقا بين (العبثية والملحمية) والسيريالية.. إلخ)[٧٧] مما ينفى وجود فوارق بين إبداع الاتجاه العبثى واتجاه الملحمى وإبداع الاتجاه الدادى الذى تطور فأصبح سرياليا. ولا نقول نفى وجود فوارق بين عمل إبداعى لكاتب مثل يوجين يونسكو مثلا وعمل إبداعى آخر له ــ كل الإنتاج الإبداعى فى سلة واحدة كما أن العبثية فى المسرح الأمريكى

---

[٧٧] د. محمد زكريا عنانى، د. سعيدة رمضان، مدخل لدراسة الأدب المقارن، الإسكندرية، بدون بيانات،قسم اللغة العربية بآداب الإسكندرية، ص ١٢٠.

مغايرة من خصائصها الأسلوبية عن عبثية إدوارد ألبى فى أمريكا مـــن هنا لا يجوز لباحث أن العبثية نفسها تتجه عند يونيسكو غير توجهـــها الأسلوبى عند بيكيت وعند ادامـــوف وجـــارى وكـــامى الأمـــر أوراق المدارس الفنية حتى لا يختلط القياس على نحو ما رأينا مما ينفى عن الدراسة صفة العلم.

شهرزاد بين الاتجاهين الفكرى والذهنى

تحرير الصورة الذهنية فى نص مسرحية "شهرزاد":

يمكننا الآن — على ضوء ما مهدنا مـــن تنظـــير يفـــرق بيـــن المسرح الفكرى والمسرح الذهنى — أن نجتهد فى تحرير الصـــورة الذهنية فى نص مسرحية "شهرزاد" للحكيم وتسهيلا لذلك وجدت أنـــه من المناسب الانطلاق من حكم كلى لكل فقرة من الحوار أو الموقـــف الذى انبنى على الذهنية ثم أثبت نصه وأحلل شيئا منه.

وإذا نظرنا إلى شهرزاد على أنها رمز للجسم أو للمادة ونظرنـــا إلى شهريار على أنه رمز للروح يمكننا استنتاج ما يلى:

(١) فكرة تقيد المادة بالمكان والزمان:

"شهرزاد: أما كنت تذكرنى أثناء السفر؟

شهريار: ما ذكرتك إلا ساعة الرحيل وساعة الوصول.. أما فيما بينهما فما كنت أعيش إلا فى الزمان والمكان المحيطين بى .."

(٢) فكرة تفكير المادة لنفسها قبل فنائها:

شهرزاد : نســيتنى؟

شهريار : نسيت كل ماضى وخلته حلما ما صب أبـــدا فـــى حقيقـة وسرعان ما اتخذت حياتى شكل ما احتـــوى جســدى مـــن زمان ومكان

شهرزاد : كالماء يتخذ شكل الإناء..

شهريار: (فى قنوط) أو لست كالماء يا شـــهرزاد؟ .. ســجينا دائمــا كالماء؟ نعم.. ما أنا إلا ماء.. هل لى وجود حقيقى خـــارج ما يحتوى جسدى من زمان ومكان.. حتـــى الســفر أو الانتقال إن هو إلا تغيير إناء بعد إناء.. ومتى كـــان فـــى تغيير الإناء تحرير للماء.

شهرزاد: ليس السفر يا شهريار ما يحرر جسدك .[٧٨]

تحريـــر المغـــزى مـــن الفكرتيـــن الســـابقتين فـــى نـــص الحـوار:

انطوى الحوار فى المواقف شبه النقاشى بين شهرزاد وشهريار على فكرتين، وهما (فكرة لنفسها) فالمادة فى الفكرة الأولى هى (فـــى نفسها)، هى فى الفكرة الثانية (لنفسها) هى فى الفكرة الأولى تصـف نفسها، وفى الفكرة الثانية تفسر نفسها، والوصف تـــبرير والتفســير بداية خروج عن الحال الموصوف. هو الأساس النظرى للتغيير.

الفقرة الأولى من الحوار تعطينـــا علاقـــة الشـــكل (شـــهريار) بالشكل الأكبر الذى يحويه (المكان والزمان) والفقـــرة الثانيـــة مـــن

---

[٧٨] توفيق الحكيم، شهرزاد، القاهرة، مكتبة الآداب، (د/ت)، ص ١٤٧ .

الحوار تعطينا علاقـــة الشـكل بـالمحتوي: المـادة بـالروح لذلـك فالفكرة الأولى وصفية أمـا الثانيـة فـهى تحليليـة ـ تفسـيرية ـ ونستخلص من مقارنة الفكرة الأولـــى بـالفكرة الثانيـة فـى هـذا الموقف الدرامى النقاشـــى المغـزى : (أن مجـرد انتقـال المـادة ا لمكانى والزمانى لا يحررهـــا).

تحرير القيمة الدرامية فى النص:

إن استخلاص ذلك المغزى لم يكن شيئا ســـهل المنـال حيـث تأسس هذا الاستخلاص على عقد موازنـــة بيـن الصـورة الذهنيـة الأولى بعد ترجمتها إلى فكرة فى المخيلة ـ على نحـــو مـا رأينـا ـ مع الصورة الذهنيـة بعـد ترجمتـها فـى المخيلـة إلـى فكـرة ثانية. وإن ترجمة الصورتين إلـــى فكرتيـن قـد تـم علـى ضـوء افتراض أن كلا من شهرزاد وشهريار فكرتان، وقمـــر يعـادل فكـرة الحب الخـــالص والعبـد معـادل لفكـرة الشـهوة، وإن كـان كـرم مطاوع فـى إخراجـه للنـص جعـل هـذه الشـخصيات بمـا فيـها شهرزاد، كما لو كانت أفكـــار تتصـــارع فـى ذهـن شـهريار، بمـا يطابق فكر الحكيم نفسه للمسـرح الذهنـى حيـن قـال فـى مقدمـة مسرحيته (بيجماليون) إنه "يقيـم مسـرحه فـى الذهـن" فكـل تلـك الصراعات هى صراعات لمواقـف إنسـانية داخـل إنسـان أو رمـز للإنسان وهو (شهريار) فى إطار إيضاح علاقته بمـــا هـو خارجـه، انطلاقا من داخله، أى يواجـه العـالم الخـارجى فـى داخلـه هـو نفسه، وهـــو مـا يبـدو معـه الحـدث مختفيـا والحركـة بطيئـة

والشخصية وما تفرع من شخصيات فــى ذهنــها متجمــدة والحــوار عبارة عن تقافز بين الأفكـــار: (الشــهوة، الحــب الخــالص، الفكــر، الخيانة، الشهوة، التسامح أو التسامي، المـــادة، الــروح).

الخلاصة :

وخلاصة الأمر عندى أن شـــهرزاد لغــز (المــادة) أو الحيــاة المعيشة والمأمولة، فهى معيشة مـــن (العبــد) فــهى عنــده (حيــاة شهوة) وهو يتعلق بها دون حاجة إلــى معرفــة طبيعــة مــا يعلــق به هو يعيشها أو يأمل معايشتها الماديـــة لــه وهــو الوحيــد الــذى لا يصيبه أذى بعكس الوزير الذى ينتحـــر فــى النهايــة وشــهريار المعذب بعقله وتفكيره فيها وبحثه عن سرها، وهـــى المأمولــة مــن (الوزير) الذى يحبها فهى عنده الحياة (المثــل) وهــو يتعلــق بــها ويؤمن بها دون حاجة إلى معرفــة طبيعتــها، يتعلــق بــها لنفســها بعكس العبد الذى يعلق بـــها لنفســه. أمــا شــهريار فليسـت هــى المأمولة عنده ولكن المأمول هــو ســرها هــو متعلــق لاحــث وراء معرفة طبيعتها فما يهمه منـــها ليـس لــذة الجســد وليـس متعــة النظر إلى جمالها الشكلى ولكــن مطلبــه هــو فــك شــفرتها فــهى مطلوبة ومرغوبة منه بوصفها لغــزا، ولأنــها لغــز ــ أى موضــوع ذهنى (علة) فعنها يصدر التفكير فيها هـــى باعثــة علــى التفكــير. وشهريار بوصفه طالبا وباحثا عن حل (اللغز) لذلـــك يفكــر ويجــهد ذهنه فهو (المعلول) عنه يصدر الفعــل ولكنــه فعــل ســاكن . فعــل فكرى . فالعلة إذا فكرة و(المعلول) فكـــرة أيضــا ولأنــهما ملتبســان لذلك يجهد المتلقـــى ذهنـــه فـــى تحليــل طبيعــة كــل منــهما، لأن

أحدهما مطلوب (شهرزاد) والآخر ثلاثي الصورة طالب (العبد، الوزير، شهريار) وإن كان طلب شهريار عسير المثال لذلك فهو مرتحل داخل نفسه، مغترب وهو في مكانه ومرتحل خارج ذاته باحثا عن معرفة جوهر شهرزاد (الطبيعة، الأم، المادة) مرة بطريق التجريب والمعايشة ومرة بطريق الظن ثم بطريق العقل في مرة ثالثة ثم بطريق التجريب في المرة الأخيرة، وهو أبدا لا يصل إلى الحقيقة (حقيقة الوجود المادي):

"شهرزاد: يقال : إن رجلا بقلبه قد يصل إلى ما لا يصل إليه آخر بعقله" ولكنه أبدا لا يصل إلى حقيقة الوجود المادي ، لذلك يعلن: "ما أنا إلا ماء.. هل وجود حقيقي خارج ما يحتوي جسدي من زمان ومكان" وهذا معناه أنه لم يتأكد من حقيقة وجوده المراوغ سوى عن طريق المادة المراوغة (الماء) لم يصل إلى جوهر وجوده المادي (الروح) فالمادة فقط هي الموجود المؤكد وهي موجود مراوغ ومتغير حسب المكان (من حيث صورته) وطاقة لمادة من أن تتحرر من المكان والزمان، وما الفكر إلا دوران حول المادة والفكر علة والدوران فعل (معلول) والفكر نتاج للمادة ووسيلة في محاولات اكتشاف سرها، وينتهي من رحلته إلى شهريار قانع بحاله الأولى ، بدأ باحثا ورافضا لقبول وجوده على حاله التي وجد عليها وجودا جبريا وارتحل بحثا عن جوهر الوجود أو ماهيته وانتهى دون الظفر بشيء، انتهى إلى اليقين: "شهرزاد: .. ذلك شهريار

الأول .. أما شهريار الآن فإنسان آخر.. آدمي استنفد كل ما في كلمة جسد وكل ما في كلمة مادة من معنى ".

وهكذا أدرك شهريار "ألا مخرج له، وألا سبيل له إلى معرفة شيء خارج حدود الزمان وا لمكان طالما هو مقيد بهما، أدرك مرة وإلى الأبد لا سبيل له إلى أن يصبح "روحا" تلتقي بالروح الكلية للأشياء".

وإذا كان بهاء طاهر وهو يعلل لجوء الحكيم إلى كتابة المسرحية الذهنية المقروءة وهو يؤكد انتماء (أهل الكهف) و(شهرزاد) إلى المسرح الذهني بقوله: كانت (أهل الكهف) و(شهرزاد) مدخل جيل بأكمله إلى الفن الدرامي ـ جيل عرف الدراما عن طريق القراءة قبل أن يعرفها على خشبة المسرح" وهو يعلل ذلك بقوله : "ففي الأربعينيات وأوائل الخمسينيات لم يكن للحياة المسرحية وجود حقيقي وكانت القطع الأدبية الجميلة تلهب خيالنا باعتبارها نماذج سامية لفن مفقود" فإن ا لحكيم بعد أن قدمت لنصوصه الذهنية (أهل الكهف، شهرزاد، بيجماليون) على خشبة المسرح، لم يكف عن معالجة هذا النوع من المسرح الذي هو أقرب إلى القراءة منه إلى الفرجة والمشاهدة فقد قدم السلطان الحائر وشمس النهار والطعام لكل فم ويا طالع الشجرة والدنيا رواية هزلية وكلها قد عرضت على خشبات

المسرح المصرى وبعضها عرض فى بـــلاد أجنبيـــة وذلــك بعــد أن تمرسنا فى المسرح إنشاء واســتهلاكا وتجــددا وتجديــدا.[٧٩]

والمسألة على هذا النحو تعد طبعـــا متــأصلا فـــى كتابتـــه، أى أن هذا التوجه فى كتابة المســـرحية فـــى إطـــار ذهنـــى هـــو توجـــه خاص بذات الحكيم نفسه كاتبا ومفكـــرا، وليســـت بحـــال نوعـــا مـــن الالتفاف على ظروف المسرح المصــــري. فـــإذا كـــان لجـــوءه إلـــى كتابة مسرحيات ذهنية تقرأ ولا تعرض ســـببه بدايـــات تعرفنـــا علـــى فن المسرحوانتفاء خبراتنا فى تلك الفن فمـــا مـــبرر ذلـــك فـــى ظـــل تأثيرنا مسرحيا علــــى المنطقـــة العربيـــة كلـــها فـــى ظـــل هيئـــات ومؤسسات مســـرحية مصريـــة؟! خاصـــة وأن "الإصـــرار التـــاريخى على الطابع الذهنى والفلسفى للمسرحية قد أرعـــب جمـــهورا كثـــيرا وأبعده عن المسرح ســــلفا!!.[٨٠]

وحـــول الذهنيـــة فـــى شـــهرزاد يقـــول بـــهاء طـــــاهر: "إن (شهريار) فى طول حواره مع شهرزاد يمزج بينـــها وبيـــن الطبيعـــة ــ الأم ويرى فيهما معا لغزا موحدا لابد له مـــن النفـــاذ إليـــه، وهـــو يرى أن الشخصيات عبارة عـــن "مواقـــف محـــددة مـــن الحيـــاة ــ موقف المتعـــة ا لحســـية المباشـــرة (العبـــد، الشـــهوة) ــ وموقـــف

---

[٧٩] بهاء طاهر، ألغاز شهرزاد، (مجلة الكاتب العربى)، شهرية المسرح .

[٨٠] بهاء طاهر، نفسه، فى تبرير انصراف الجمهور عن عـــرض شـــهرزاد، باخراج كرم مطاوع . على المسرح القومى بالقاهرة، صـــ ١٢٠ .

الإيمان والعاطفة (الوزير) وموقف المفكر الباحث عن المعرفة (شهريار) وكل من الثلاثة يعتقد أن موقفه هو الذى يصل به إلى الحقيقة، وكل منهم يرى حقيقته فى صورة شهرزاد، وهى بدورها تقول لكل منهم أنت ترانى فى مرآة نفسك.[٨١]

ولأن كل شخصية من الشخصيات الثلاثة تعادل فكرة، لذلك فلا "تتيح المسرحية فرصة التطور للعبد أو للوزير، فكل منهما يتحجر على موقفه حتى النهاية: يظل العبد غارقا فى متع الجسد ويظل الوزير وفيا لإيمانه وحبه حتى النهاية".[٨٢]

والأمر فى النهاية يتبلور حول خلود الفعل لا الفكر والفعل مادى والفكر مشروع فعل – فعل لم يبدأ – لذلك كان شهريار شقيا بعلمه وعقله فإن قمر أيضا ليس سعيدا بحبه المطلق والأعمى " لشهرزاد التى هى "بصورة مؤكدة مرادفة لفكرة الحياة أو الطبيعة والحياة التى يستطيع الإنسان أن ينغمس فيها بجسمه وأن يستمتع بها بحواسه كما فعل العبد أو يستطيع أن يندمج فيها بعاطفته وإيمانه كما فعل قمر، ولكنه يستحيل أن يحيط بها بفكره وحده أو أن ينعم بوجوده فيها إلا إذا قبل وضعه البشرى بحدوده وقصوره.

---

(٨١) نفسه، صـ ١٢٢ .

(٨٢) نفسه .

وخلاصة الأمر أن الذى استمتع بالحياة ولهى بها هو الذى عاشرها معاشرة مادية لأن "الحياة تقبل الشهوة (أو الغريزة والمتعة الحسية) باعتبارها قوة لها وجودها الذى ينبغى الاعتراف به وقبوله" . مع عدم إقرار شهرزاد بجموح الشهوة أو جموح العقل أو جموح العاطفة فالخلاص فى توازن هذه الحالات أو النزعات أو الأفكار الثلاثة. وهذا محقق لفكرة التعادلية التى ألح عليها الحكيم فى مسرحه وقد فهم المخرج كرم مطاوع ذلك واستوعبه لذلك جعل العبد وقمر قناعين من أقنعة شهريار الموزع النفس دليلا على أنهما مرحلتان من مراحل سمو شهريار من (الشهوة إلى الحب الخالص إلى التصور المتسامى بالفكر) فالإنسان وإن بدأ لافظا للشهوة عابرا على العاطفة إلى الفكر باعتباره أعلى مراحل الإنسان إلا أنه يعود من حيث بدأ، يعود إلى الشهوة والخيانة، من الخطيئة بدأ وغليها ينتهى ، حيث لا خلاص.

وإذا كانت ملامح الذهنية تظهر فى المسرحية التى تخلو من الحدث وتصاب شخصياتها بالجمود وحركتها بالبطء فإن مسرحية (شهرزاد) إلى جانب ذلك "مبهظة بالأفكار، فالحوار ينتقل من فكرة إلى فكرة قبل أن تتاح فرصة إنسانية كافية للاستيعاب والتمثيل، ولما كانت

الأفكار لا تنبع من مواقف ولكنها تتولد من بعضها البعض فإنها تتطلب
من المتفرج طاقة تركيز لا يمكن أن تتأتى إلا بتفريج من نوع ما؟[٨٣]

---

[٨٣] بهاء طاهر، صـ ١٢٧ .

المبحث الثانى

مسرح توفيق الحكيم
بين نظرية الإكتمال والمينيمالية

المبحث الثاني :

مسرح توفيق الحكيم

بين نظرية الاكتمال والمينيمالية

إذا صح القول بأن وظيفة النقد الأدبي أو الفني في كل اتجاهاته هي الإجابة عن سؤالين تقليديين يعترضان مسيرة الناقد في بداية تعرضه لإبداع ما ليجيب عنها في نهاية رحلته النقدية داخل العمل الإبداعي أو خارجه على ضوء استقرائه للعمل الإبداعي نفسه وهما:

ما الذي يصنعه هذا الأثر الإبداعي ؟!

كيف يصنع ما يصنعه؟! فإننا سوف نجد أن الإجابات متفاوتة ومتباينة من اتجاه نقدي إلى اتجاه نقدي آخر .

إذا أجاب عنها اتجاه نقدي مستعينا بعلم النفس والتحليل النفسي فربط ذلك بذات المبدع الفردية وأجاب عنها اتجاه نقدي ثان مستعينا بعلم الاجتماع فربط كيفية ذلك وماهيته بالذات الاجتماعية وتفاعلاتها وأجاب عنها اتجاه نقدي ثالث مستعينا بسيرة المبدع نفسه وربطها بمواطن الصعود والهبوط في سيرته، وأجاب عنها اتجاه نقدي رابع مستعينا بالموروث

سيرته، وأجاب عنـــها اتجـاه نقـدى رابـع مسـتعينا بـالموروث الشـعبى انموذجـا للقيـاس والمقارنـة وربطـها بـالرجوع إلـى الأصول بحث عن صور الإحبـاط فـى اللاوعـى الجمعـى وأجـاب عنها اتجاه اتباعى يقف خلف أعلام أرسـطوية فـى مـرة وخلـف رايات افلاطونية فى مـرة أخـرى مـن منطلـق (محاكـاة الفـن للطبيعة) أو (تمثل الفن للطبيعـة).

وأجاب عنها اتجاه نقـدى معـاصر يقـف عنـد البنيـة فـى العمـل الابداعـى مـن منطلـق (شـكلانى) أو (أسـلوبى) أو (لغوى) أو (توليدى) عبر متوسطات قرائيـة وأجـاب عنـها اتجـاه نقدى معاصر يقف عند المجال التـاريخى ومقارباتـة مـن منظـور انحدار العمل الابداعى من أعمال ابداعيـة سـابقه عليـه .

وأجاب عنها اتجاه نقدى نسوى اجابة تلفيقية من عدة اتجاهـات نقدية حديثة ومعاصر تكشف عن بحر مجتمع الذكورة عـبر التـاريخ البشرى للمجتمع النسوى فيما أنتجه المسرح الكلاسـيكى ومسـرح عصر النهضة بل بعض كتاب فى المسرح الحديث، ورأى أحدث اتجاه نقدى معاصر عدم الاجابة عن هذين السؤالين واكتفى بـترك العمـل الابداعى نفسه عبر قراءات متعددة لاتنتهى إلى معنى محـدد مـن مطلق (تفكيكى) على اعتبار أن كل قراءة هى قراءة إسـاءة ممـا يؤدى إلى لانهائية المعنى ومعارضة المعنى ، على اعتبار أن بنائية العمل الابداعى مفككة ومتشظية فى محاولة ابطـال مفـاهيم الحداثـة

وجهودها وصولا إلى معنى العمل الابداعى . ولقد وقف هذا البحـــث متحيرا أمام هذه الاتجاهات النقدية المتباينة عند قراءته الجديـــدة فـــى أعمال توفيق الحكيم المسرحية. هل تتجه القـــراءة وجهـــة إســـقاطية تأويلية وفق البنيوية التوليدية التى تســـتعين بالنســـقين الاجتمـــاعى والتاريخى فى تفسيرها للنسق الأدبى فى إطار رفضها توجيـــه حركـــة عقل المتلقى توجيها قبليا لتكفه عن اتباع فهم ما لم يكن من اختيـــاره. ولتنظر فى حركة إبداع المبدع لترى فيه ما كان من صنعه وما كـــان خارجا عن المألوف. أم تتجه وجهة استعادية تقرن نضج التعبير الفنـــى فى مسرحه بذاته المبدعة بوصفها قراءة من خارج النص أم تتجه إلى تقديم الرسالة الإنسانية للإبداع على نضج التعبير الفني.

أم تتجه إلى تعادل الرسالة الإنسانية للإبـــداع ـــ وفـــق نظـــرة تودوروف وياكبسون والإنسانيين الجدد ـــ مع نضج التعبير الفنى فيه. أم تقرن نضج التعبير الفنى ببنية النص المسرحى ودور العلامات فـــى نسقه. أم تقرن نضج التعبير الفنى ببنية النص وخصائصه الأســـلوبية انطلاقا من الخصائص الأسلوبية والجر النفسى للمؤلف نفسه. أم تقرن نضج التعبير الفنى بطبيعة انحدار مقولته الأساسية من نصوص سابقة عليه أم يقرن نضج التعبير الفنى فى مسرحه بمدى ارتبـــاط عنـــاصر النص بأصول تراثية وأنثروبولوجية. أم ينفى نضـــج التعبـــير الفنـــى برفضه للنشاط التركيبى الذى يتلو عملية تحليل النص انطلاقـــا مـــن قراءة الإساءة وعمليات هدم اللغة فى النص وبنائـــها فـــى مرحلـــة لا نهائية إلى المعنى بعد هدم المعنى الذى أراده الكاتب.

ولما كان الإبداع والتلقى والنقد ثلاث عمليات ثقافية؛ ترتبط بالحركة الأدبية والفنية فى مكان وزمان محددين، أو وسط اجتماعى فى حالة حراك تتداخل فيه الأنساق الاجتماعية والتاريخية وتطور بعضها البعض فى تفاعل ينمى الحياة الثقافية والفكرية وكانت العملية الإبداعية لا تؤثر فى عملية التلقى المتعددومن ثم فى الوسط الاجتماعى ليشكلا ظرفا تاريخيا بتهيئة الوجدان الجماعى والجمعى إلا بمرورها عبر النهر النقدى وتياراته وصولا إلى إعادة انتاج مدلولات النص أو إعادة كتابته: لذلك وجد هذا البحث طريقه إلى بعض إبداعات الحكيم المسرحية من منظور تأويلى وقف فيه الحكيم إبداعه على لحظة زمانية ومجموعة بشرية ملاحقا لفكرها.[٨٤] كما وجد طريقه إلى بعض إبداعاته المسرحية من منظور منهجى تتكرر فيه أنساق النص وتتوقف اللغة عن العمل (ياطالع الشجرة) و(لزوم ما لا يلزم) و(الحمار يفكر) و(الطعام لكل فم) ذلك أن هذه المسرحيات تقوم على تداخل الزمان والمكان واللامنطق فى النسق اللغوى فى ترتيب كلمات الحوار بما يحقق فى عرف الحكيم نفسه لا معقولية الشكل الفنى فى هذه المسرحيات وهو ما يؤكده هو بنفسه فى تفريقه بين ما أسماه بمسرح (اللامعقول) ومسرح العبث حيث قال "إن ما يصدر عنى إنما يصدر تحت سيطرة عقلى "غير أنى أعتقد أن عقلنا البشرى له من سعة الأفق ما يسمح لنا أحيانا أن نخرج عليه" لنتأمله وندرسه عن بعد.. إننى

---

[٨٤] كما فى مسرحيات الأيدى الناعمة، السلطان الحائر، شمس النهار، مجلس العدل، الحمير، بنك القلق .

قصدت عمدا استخدام كلمة "اللامعقول" لأنها هى التى تعبر عن موقفى واتجاهي.. وهى شىء آخر غير مسرح "العبث"، ومسرح العبث يتعلق بالشكل والمضمون معا.. فى حين أن مسرح "اللامعقول" عندى هو عمل يتعلق بالشكل فقط".(٨٥)

إن الحكيم هنا قد تملك حساسية حداثية تختلف عن الحساسية الحداثية الأوروبية وعن الحساسية الحداثية الأمريكية التى أنتجت لونا من العبث مغايرا للمسرح العبثى الأوروبى فى تبايناته عند "يونسكو" عنها عند "بيكت" ويظهر هذا الفرق فى الحساسية الفنية فى قوله: "إن فن العبث" يبتدئ فعلا وينبع أصلا من المضمون: من فكرة أن العالم عبث.. لينتهى إلى الشكل العبثى الملائم لهذا المضمون أما فى حالتى فإن اللامعقول عندى وضع العالم المعقول فى إطار اللامعقول.. هو إزالة الحائط الفاصل بين المعقول واللامعقول: ليعيشا معا فى أسرة واحدة متحابين يؤثر أحدهما فى الآخر ويزداد الوجود بهما ويثرى ..(٨٦)". ولما كان توفيق الحكيم فى كلامه هذا لم ينتصح بقول الشاعر القديم:

فلا توغلن إذا ما سبحت   فإن السلامة فى الساحل

لذلك فقد دخل بمسرحياته تلك فى مناطق نفوذ الحداثة، لأنه رفض التوقيع على المسكوكات الفنية والأبجدية الفكرية

---

(٨٥) توفيق الحكيم، الطعام لكل فن ، التذيل فى نهاية النص، القاهرة ط.الآداب، ١٩٧٦، آراء فى الشكل والمضمون والعمل، صـ ١٥٧ .

(٨٦) المصدر السابق نفسه، صـ ١٥٧ .

وترك للشكل الفنى تحديد المحتوي. فدخل بفنه منطقة نفوز الشكلانية، كما أنه وضع قلمه على الانحرافات خارج نطاق العقل أو الأنساق اللغوية والفكرية المعقولة.

فصورها بما يميز تعابيرها الفنية ويبرز وجوه الانحراف فى الصورة. ولذلك فقد نظر هذا البحث إلى مسرح الحكيم بين تعدد القراءات النقدية وحرية كتابة النص من منظور حداثى بنائى فى عدد من نصوصه ا لمسرحية ومن منظور تفكيكى نقيض للمعنى الذى أراده فى عدد من نصوصه.

مسرح الحكيم بين تعدد القراءات النقدية وحرية كتابة النص:

إذا كانت حرية كتابة النص تبعا لتعدد قراءاته استنتاجا بنيويا وجه إليه النقد الحداثى وصولا إلى معنى النص واستنتاجا تفكيكيا وفق نظرة النقد إلما بعد الحداثى للكشف عن الاختلاف المرجأ حول معنى النص تبعا للفكرة القائلة بأن كل قراءة هى قراءة إساءة فإن إعادة كتابة النص فى مسرحية (مجلس العدل) بفكر التلقى النقدى المنفتح على السياق الاجتماعى من ناحية، والمنفتح من ناحية ثانية وفق فكر المقاربات التاريخية من منظور النقد على نصوص سابقة عليه للمؤلف نفسه، ولنصوص مسرحية لكتاب آخرين فى عصره

ممــن عايشــوا المرحلــة السياســية والاجتماعيــة فــى مجتمـــع الستينيات المصرى لاشك سوف تعطينـــا علــى المســتوى الحداثــى خصوصية الظاهرة الفكرية التـــى تســود ذلــك النــص وترديداتــها الماثلة فى نصوص الحكيم نفسه، وفـــى نصــوص أخــرى لبعــض معاصريه من كتاب المسرح المصري، وتعطينـــا أيضــا دليــلا علــى خصوصية الظاهرة الأدبيـــة، وشــواهد علــى انحــدار النــص مــن نصوص ســابقه.

السياق البنائى فى (مجلس العدل): تأسس التركيب البنـــائى فـــى مسرحية مجلس العدل على شخصيات نمطية تحقق من خلال الحـــدث الذى يجمع بينها حيث صراع الشخصيات حول فكرة العدل الاجتمــاعى وحيل توظيف العناصر الفكرية المجسدة للصراع.

فالحدث يجمع بين (قاض) و(فران) يتآمران على حرمان (صاحب أوزة) من الحصول على (أوزته) التى سلمها إلى (الفران) لينضجها له فى (فرنه)، وما يستتبع ذلك من أحداث فرعية متصلة عبر سلسلة مــن المفارقات الملهاوية بمحاولات ذلك القاضى لتخليص ذلك (الفران) مــن نتائج سقطاته التى تلت سقطته الأولى .

وتشير تلك الأحداث المترتبــة علــى الحــدث الرئيــس (الأول) إلى (تأميم ملكية فرد ما لصــالح صــاحب الصلاحيــة فــى الحكــم واتخاذ القرار بمعاونة صاحب خبرة مؤتمن) وبذلــك تكــون الدلالــة العامة لذلك النص نتــاج قــراءة الســياق الاجتمــاعى فــى النــص

ومقاربته بالسياق الاجتماعى المعيش (مجتمع مصر فى ظل مرحلة التأميمات) وبذلك فهى نتاج خبرات معرفية للنص المقروء نفسه متفاعلة مع نتاج خبرات معرفية للقارئ. وبذلك يشكل هذا النص المسرحى نفسه موقف الحكيم من مسألة التأميم وهو موقف نقدي. والحكيم نفسه لا ينكر أنه فى (مجلس العدل) أراد أن يبدى رأيه فى (مجلس الأمن) غير أن معطيات البنية وعناصرها فى النص لا تؤدى إلى ما يحيل إليه الحكيم من مغزى فشخصيات المسرحية (فران ومؤذن وإسكافى وامرأة حامل وفلاح) وهى شخصيات محلية صفة ولغة وفكرا وسلوكا وهى بعيدة عن مقاربة الحكيم الدلالية؛ فالمؤذن شخصية وظيفية خاصة بالمجتمع الإسلامي، والإسكافى وظيفة لصيقة بالمحلية المصرية والعربية. وحدث (التأميم) نفسه مرتبط بمجتمع الستينيات المصرى تحديدا، كما أن السياق الإطارى الذى يجمع هذه الشخصيات الوظيفية هو سياق إطارى تلفيقى شبيه بالإطار التحالفى السياسى المصرى فى مجتمع الستينيات (تحالف قوى الشعب العامل): فصاحب (الأوزة) يقابل (صاحب رأس المال) فى الحقيقة الخارجية المقابلة لحقيقته الفنية فى النص المسرحى نفسه وكذلك يقابل القاضى فى النص الحاكم فى الواقع المعيشى ويقابله (الفران) منفذ سياسة التأميم (والمؤذن) يقابل المثقف والفلاح والبرجوازى الصغير والإسكافى يقابل العامل فى الحقيقة الخارجية (المجتمع المصرى فى الستينيات) وحدث المرأة الحامل التى تفقد حملها

بسقوط المؤذن عليها من فوق المئذنة بفعل (الفران) هو في مجمله كناية عن فقدان النظام الجديد للبشارة التي حمل بها (فقدان المستقبل) فتأميم الملكية الفردية وما استتبعه من أحداث تشكل في مجملها سلسلة من الاعتداء على الحريات الشخصية التي تتم على يد أداة الحكم (الفران) الذي يطبخ الأمور وينضج القرارات التي يريدها الحاكم الذي يقضي بالأمر. ويدفع به إلى سلطة التنفيذ.

انحدار النص المسرحي عن نصوص سابقة للمؤلف:

وإذا كان هذا هو تفسيري لمغزى نص (مجلس العدل) وهو تفسير ناتج عن قراءة مختلفة لقراءة الكاتب (الحكيم نفسه) وهي إعادة إنتاج للدلالة التي أنتجها المؤلف نفسه أو إعادة كتابة للنص، وذلك ارتكازا على معطيات بنية النص نفسه وفق سياقه الأدبي وما تضمنه من مقاربات اجتماعية وتاريخية متفاعلا مع السياق المعرفي الذي انحدرت منه قراءتي النقدية تلك، فإن في المقاربة التاريخية بين نص (مجلس العدل) وبعض نصوص الحكيم نفسه وبعض النصوص المسرحية لكتاب آخرين عايشوا تلك الفترة من مراحل التفاعلات السياسية والاجتماعية لمجتمع الستينيات المصري ما يؤكد المعنى الذي توصلت إليه قراءتي للنص وهو رفض الحكيم المتقنع خلف الحدث ـ لإجراءات التأميم في مجتمع الستينيات. فإذا علمنا أن نص مجلس العدل قد كتب في فترة السبعينيات، لاحقا لكتاب الحكيم

(عودة الوعي) ذلك الكتاب الشهير الذى يخلص فيه إلى أن الوعى قد كان غائبا عن مجتمعنا المصرى خلال فترة حكم النظام الناصرى وتوجهاته وأن هذه المسرحية (مجلس العدل) قد كانت بداية لسلسلة من المسرحيات القصيرة أيضا التى يدين فيها توجهات النظام فى الستينات ومنها (الحمار يفكر)وربطنا بين مغزى كل مسرحية من هذه المسرحيات وبين ما أراد الحكيم قوله فى كتابه (عودة الوعى) لانكشفت أمام القارئ ظاهرة الانقلاب الفكرى لدى الحكيم نفسه، من خلال كشف الظاهرة الأسلوبية واللغوية فى سلسلة أعماله المسرحية وكتاباته الفكرية بدءا من السبعينيات وهو انقلاب يواكب الانقلاب السياسى مرحلة الانفتاح الاقتصادى والسياسى.

وبتدقيق النظر فى التركيبة النفسية للحكيم نفسه وتوجهاته الفكرية التابعة للتوجهات الفكرية للنظام السياسى الحاكم وتقلباته الاقتصادية والاجتماعية من خلال اتجاه كتاباته ويمكن ملاحظة ذلك من إعادة قراءة نصوصه المسرحية (الأيدى الناعمة)[٨٧] ومواكبتها للفكر السياسى وشعار الناصرية الشهير (العمل واجب العمل شرف العمل حياة) حيث تصور المسرحية أميرا سابقا عاطلا بالوراثة وأستاذ حاصلا على درجة الدكتوراه فى "حتى " لا يجد عملا وتعرض الأحداث على كل منهما أن

---

[٨٧] توفيق الحكيم، الايدى الناعمة، القاهرة، مكتبة الآداب بالجماميز ١٩٥٤ .

يلتحق بعمل ما الأمير خروجا من حالة رفضه للعمل والثانى بحكم عدم حاجة المجتمع إلى "حتى"، ونص (السلطان الحائر)[٨٨]. وتسويغ الحكيم لفكرة الحاكم الفرد وعدله وتفضيله للقانون على القوة، ثم نص (شمس النهار)[٨٩] الذى يواكب توجه النظام — حينذاك — نحو ما أطلق عليه التطبيق العربى للاشتراكية، حيث يتجه أسلوبه فى تلك المسرحية توجها تعليميا ملحميا يتبنى مقولة الاشتراكية العليا (كل على قدر حاجته — كل على قدر عمله) . ثم كانت انقلابية فكرة التى أعلنت فى (عودة الوعي) [٩٠]و(مجلس العدل)[٩١] ومسرحياته القصيرة (الحمار يفكر) و(الحمار يؤلف) و(حصحص الحبوب) المشار إليها.[٩٢]

هذا عن اتجاهه الفكرى أو منظومة الفكر فى أعماله الأدبية بشكل عام وفى مسرحه بشكل خاص. وهى منظومة تسير فى خط متعرج، خط صاعد هابط فى آن واحد مع الخط السياسى للنظام الحاكم فى صعوده وهبوطه، وتعرجاته، متكيف مع فكر الأنظمة الحاكمة.

---

[٨٨] توفيق الحكيم، السلطان الحائر، القاهرة، مكتبة الآداب بالجماميز ١٩٦٠ .

[٨٩] توفيق الحكيم، شمس النهار، القاهرة، مكتبة الآداب بالجماميز ١٩٦٥ .

[٩٠] توفيق الحكيم، عودة الوعي، القاهرة، مكتبة الآداب بالجماميز ١٩٧٤ .

[٩١] توفيق الحكيم، مجلس العدل، القاهرة، حديث مع مجلة الكواكب، ١٩٧٤ .

[٩٢] توفيق الحكيم، الحمير، بيروت، دار الشروق ١٩٧٥ .

انحدار نص مجلس العدل من نصوص معاصرة:

عالجت كتابات مسرحية مصرية فترة الستينيات فى مصر وعلاقة الحاكم بالمحكوم وركزت بعضها على التجربة السياسية التلفيقية لما عرف بتحالف قوى الشعب العامل المتمثل آنذاك فى تنظيم (الاتحاد الاشتراكى العربي) الذى قام على جمع نماذج من طبقة العمال (نقابييها) والطبقة الرأسمالية (الوطنية) ونماذج من شرائح اجتماعية وفئات منها المثقفين الرسميين والجنود والبرجوازية الصغيرة ممثلة فى (النقابات الزراعية الفلاحية) والذين تم جمعهم جمعا نخبويا وتعسفيا وفق انتقاء أمنى (بوليسى واستخباراتى) دون أن تكون لأى من تلك الفئات والنماذج أى انتماء حزبى مما يفقد فكرة التحالف مسماها، ويسم هذه التجربة بالتلفيقية.

ولقد تقنع عدد من الكتاب خلف شخصياتهم المسرحية والروائية فى رفضهم لتلك الرؤية التنظيمية السياسية التلفيقية.[٩٣] وفى رفضهم لإجراءات التأميم ولقد ظهرت فكرة التأميم من

---

[٩٣] ظهر فى المشهد الأول والثالث من مسرحية مأساة الحلاج لصلاح عبد الصبور، كما ظهر فى مسرحية نجيب سرور (منين أجيب ناس) انتقاء وجود رأس لجسد يجرفه تيار النيل، وظهر فى (ثرثرة على النيل) لنجيب محفوظ حيث تنقلت العوامة من عقالها تهيم فى النيل بلا هادى، وعند الفريد فرج فى مسرحية (جواز على ورق طلاق) وسعد وهبه فى سكة السلامة .

خلال المسرح الرافض لها متوارية فـــى مســرحيات مصريـــة منـــها (الملك معروف) [٩٤] لشوقى عبد الحكيم الذى صـــور ملكـــا يـــوزع كل ممتلكاته على شعبه فتفلس المملكة ويخــرج هــو وشــعبه منـــها ليتسولوا من الممالك المجـــاورة. وهـــو فـــى نقـــده لفكـــرة التـــأميم يتسلح بنقده للاشـــتراكية الطوباويـــة التـــى تكتفـــى بتوزيـــع العـــائد دون أن يكون هناك عـــائد متجـــدد (غيـــاب الكفايـــة لعـــدم تـــوازن الإنتاج مع توزيع عوائده علـــى الجميـــع). وكذلـــك يعـــالج (الفريـــد فرج) فكرة التأميم فى مســـرحيته (علـــى جنـــاح التـــبريزى وتابعـــه قفة)[٩٥] وهو وإن كـــان متـــأخرا (بعـــد هزيمـــة ١٩٦٧ بعـــامين) إلا أنه لا يدين أحدا، فعلـــى جنـــاح التـــبريزى[٩٦] فـــى اســـتيلائه علـــى ممتلكات الأغنياء بالحيلة وتوزيعها علـــى الفقـــراء ليـــس أفاقـــا ولا سارق وإنما محتال نبيـــل، لأنـــه احتـــال علـــى الأغنيـــاء وســـلبهم أموالهم لصالح الفقراء، ولم يختلـــس منـــها شـــيئا لنفســـه، وإنمـــا اكتفى بالزواج من ابنة الملك التـــى تعلقـــت بـــه علـــى الرغـــم مـــن علمها بعد الزواج بحيلـــه واحتيالـــه!! فـــهاتان المســـرحيتان علـــى وجه الخصوص سبقتا تجربـــة كتابـــة الحكيـــم لمســـرحيته (مجلـــس

---

[٩٤] راجع ما كتبه الباحث نفسه حول ذلك فى كتابـــه الإيقـــاع فـــى المســـرح المصرى، جدة، مكتبة الفردوس، ١٩٦٦ .

[٩٥] شوقى عبد الحكيم، الملك معروف، سلسلة المسرحية، عن مجلة المســـرح، القاهرة، نادى المسرح ـ مسرح الحكيم، ١٩٦٥ .

[٩٦] الفريد فرج، على جناح التبريزى وتابعة قفة، القاهرة، دار الكاتب العربى، ١٩٦٨ .

العدل) وعالجت كل منهما فكرة التأميم ونقدتها بمـــا لا يخـرج عـن شروط الكتابة في النص المسرحي فـــي كمالـــه، حيـث لا يمكـن أن تتبين منه الفكرة منفصلة عن العمل نفســـه ككـائن موضوعـي.. إذ أن الفنان قد أغلق أفكاره بل روحه نفسها فـــي الشـكل الحسـي"[٩٧]

إذن فنحن أمام نص انحدرت (تيمتـــه): فكرتـــه مـــن نصـــوص مسرحية وكتابات سابقة. وهذا الأمر قد تأكد عـــبر الاتجـــاه النقـدى المرتكز على المقاربة التاريخيـــة التـــى تنظـر فـــى انحـدار فكـرة النص المسرحى من نصوص ســـابقة عليـــه.

(٥) العامل البنيوى التقليدى فى نقد (مجلس العدل):

إذا كـــانت النبويـــة التوليديـــة وفـــق "جولدمـــان" وإيجلتـــون" تنطلق فى نقدها من فكـــرة التـــأويل القائمـــة علـــى قـــدرة الســـياق المعرفى للناقد – عبر التحليل – علـــى فـــهم العلاقـــة بيـــن ســـياق النص المسرحي. وكل من الســـياق الاجتمـــاعى والســـياق التـــاريخى الـــذى أنتـــج ذلـــك النـــص نفســـه واســـتخلاص البنـــى أو النظـــم المشـــتركة بيـــن هـــذه الســـياقات أو الأنســـاق المعرفيـــة للقـــارئ والمقروء؛ فإن نص مسرحية (مجلـــس العـــدل) وانطلاقـــا مـــن لغـــة حوارها بوصفه العلامة الرئيسة التى ترتكـــز عليـــها محـــاولات فـــهم دلالاتها انطلاقا من المقولة الحداثيـــة (لا فكـــر ســـابق علـــى وجـــود

---

[٩٧] والتر باتر، عن د. رشاد رشدى "الفكرة فى المسرح المصري"، المســـرح، ع٢، السنة الأولى ، ديسمبر ١٩٦٤، ص ٦.

اللغة) فإن العلامة اللغوية الأولى في لفظ شخصية "الفران" الذى يخاطب به "القاضى" تملى على الناقد ضرورة التأويل لأن كيفية البناء اللغوى للخطاب تصيب المتلقى بالدهشة؛ لأنه من غير المعقول أو المعتاد أن يخاطب (الفران) (القاضى) بـ "يا صديقى" فمثل ذلك البناء اللغوى للخطاب ليس مألوفا فى بنيات المخاطبة المعيشية فى مجتمعات من المجتمعات، سواء القديم منها أو الوسيط أو الحديث من هنا كانت دهشة المتلقى لخطاب الفران حيث ينزع خطاب الفران فى أسلوبه الموجه إلى القاضى ينزع ألفه المتلقي، الذى ألف أسلوبا معينا يصنع مسافة بين القاضى ومن يحدثه، خاصة إذا كان من عامة الناس وبذلك يدرك المتلقى نوعا من التشويه المقصود فى صورة خطاب "الفران" "للقاضي": مما يستوجب وقوف المتلقى موقف الاندهاش الذى لا مخرج منه سوى عن طريق التأويل، من هنا تعمل الافتراضات عملها فى ذهن المتلقى وعن طريق المقاربة الذهنية والتحليلية المعتمدة على خبرة المتلقى المعرفية وقدرته على فك رموز العلامات اللغوية فى مستهل خطاب "الفران" "للقاضي"، حين يبادره بالاستغاثة (وهو داخل إلى الجلسة)".[٩٨]

"القاضى : مالك يا صديقى الفران؟ " وإذا كان "المرء على دين خليله" كما يقول الحديث، وإذا كانت معرفة المرء تتطلب معرفة من هم أصدقائه فإننا قد عرفنا من هو القاضى

---

[٩٨] الحكيم، مجلس العدل، صـ ٩ .

بمجرد أن تكلم، فصدق فيه قول "سقراط". (تكلم حتى أراك).
إنه لمن غير المعتاد أن يخاطب "قاض" على أية درجة وظيفية أو حالة مزاجية ونفسية "فرانا" بذلك الخطاب "يا صديقي" فالسياق اللغوى يكشف أو يشى بخلل ما فى انحراف العلاقات الاجتماعية، فى نظام الحكم، فالقاضى المهيأ لممارسة عمله وهو إرساء العدل بمفهوم القانون المسير للدولة والحامى لنظامها وصولا إلى استتباب الأوضاع الاجتماعية والاقتصادية والسياسية على خير ما رسمه أساطين الحكم فيها وعلى الحال التى شرعوها وفق ترتيبات الطبقة السائدة اقتصاديا وسياسيا بما يحقق لها سيادة مصالحها، هذا القاضى يعكس بخطابه اللغوى فى مستهله طبيعته وطبيعة النظام السياسى والاجتماعى والاقتصادى السائد، ذلك الإدراك المتلقى لاستحالة أن يكون الفران صديقا للقاضى وإدراك المتلقى أن صداقة قاضى ما لفران ما تؤكد وجود مصلحة أو منفعة خاصة بينهما، فالقياس هنا هو قياس مدى ما يتحقق للقاضى وهو الممثل القانونى للسلطة وحامى قانون بقائها متقمصة على هرم المجتمع فى وقت ما أو عصر ما.

إن هذا الفهم كان نتيجة التفسير والتأويل لسياق الخطاب الاستهلالى فى صيغة التساؤل الاستنكارى للقاضى وغرابته، تلك التى لولاها ما كانت هناك حاجة إلى التأويل، والذى عن طريقه انكشف الواقع الاجتماعى المتناقض للتراكم الحسى

الطبقى عند العامة المتلقيـــة والـــتراكم الطبقـــى الواعـــى لخاصـــة مثقفى الطليعة المعارضة والرافضة لمثل ذلـــك المجتمـــع فـــى بنيتـــه المنحرفة تلـــك:

الفران : انقذنى أيها القـــاضى

القاضى : ماذا جـــرى ؟

الفران : الأوزة

القاضى : أى أوزة؟

الفران : الأوزة المحمرة التى أرسلت إليـــك نصفـــها أمـــس

القاضى : على فكرة.. كانت لذيذة الطعـــم شـــهية المنظـــر بدهنـــها الوردى ورائحة لحمها التى يسيل لـــها اللعـــاب،

الفران : صاحبها جاء يطـــالب بـــها.

القاضى : أهذا ما يزعجـــك؟

الفران : ماذا أقول لـــه؟

القاضى : قل له طـــارت ..

الفران : طارت؟ .. بعد أن أدخلتـــها الفـــرن؟

القاضى : وما لـــه؟

الفران : وإذا لم يصـــدق؟

القاضى : هاته لـــى .. [٩٩]"

---

[٩٩] المصدر نفسه، صـــ ١٠ .

وإذا كان مستهل خطاب القـــاضى التساؤلى الاستنكارى قد فرضت غرابتـــه التـأويل، فـإن الحواريـــة التـى تلتـــه مباشـرة واضحة الدلالة، بما لايحتـــاج إلـى تـأويل لأنــها تعكـس طبيعــة المنفعة الخاصة المشترك بين الفران والقـــاضى . غـير أن الحاجـة إلى التفسير ترتكز بما ترمز إليــه الأسـماء. (القــاضى ـ الفـران ـ المعصوب ـ الفلاح) ارتكازا علـــى السـياق الواقعـى وتداعياتـه السياسية فى فترة تاريخية معينـــة وهـى فـترة التأميمـات. فنحـن أمام حاكم (صاحب القرار الوحيد) وأمام (فـــران) قـائم علـى أمانـة هـى ملكيـة لطـرف ثـالث صـاحب الأوزة (صـاحب رأس مـــال) وعلاقة تربط بين هذه العلامات الثلاثة (أطـــراف الحـدث) الرئيـس، الحاكم، المؤتمن) الذى صادر أو اختلـس الأمانـة وعلاقـة خاصـة ونفــع ذاتـى مشـترك أوقـع الضـرر (بصـاحب المـال) (الأوزة) موضوع الأمانة وغرابة العلاقة بيـن الحـاكم (القـاضي) والمؤتمـن (الفران) المنوط بـــه انضـاج الأوزة (عمـل مـا) وخيانتـه للأمانـة (مصادرة الأوزة لصالح صـــاحب القـرار) وهـو (القـاضي) فـهذه العلامات وتلك العلاقات فى سياق النـــص تحتـاج إلـى السـياقين: المعرفى الاجتماعى والتاريخى لتمنحنا الدلالـــة التـى تفـض غرابـة هذا البنـــاء العلاقـى فـى البنـاء المشـوه فـى صـورة الحـدث المسـرحى المعـروض: اسـتيلاء القـائم بإنضـــاج رأس المـــال (الأوزة) على رأس المال لصـــالح صـاحب القـرار. ذلـك التشـويه الناتج عن غرابة الفعل الذى بناه المؤلف علـى نزعـة الألفـة فـى

الصيغة المصورة فى الحدث، بمـــا يجعلـــها غـــير مألوفـــة للمتلقـــى لما فيها من غرابـــة:

والسياق المعرفى اجتماعيـــا وتاريخيـــا يحيـــل إلـــى واقـــع تجربة التأميم فى الستينيات المصريـــة، وفـــى حـــل الرمـــوز يصبـــح القاضى معادلا رمزيا للحاكم الفرد، والفران معـــادلا رمزيـــا للمكلـــف بتنميـــة الـــثروة أو إنضـــاج رأس المـــال، وصـــاحب الأوزة معـــادلا رمزيـــا لصـــاحب رأس المـــال (الرأســـمالية) وبذلـــك تســـقط هـــذه القراءة النقدية التوليدية دلالـــة الســـياقين الاجتمـــاعى والتـــاريخى على دلالـــة ســـياق النـــص الظـــاهرة ليخـــرج لنـــا النـــص الدلالـــة المستترة الدلالة المسكوت عنـــها، الدلالـــة المكبوتـــة، تعميقـــا مـــن الكاتب نفسه لتجربته الدرامية والفنية مـــن ناحيـــة وحمايـــة لنفســـه (تقية الحكام) وذلك حتما مضاد لمقدمة الحكيـــم لـــهذه المســـرحية.

(٥) البعد الأنثروبولوجى فى نقد (مجلس العدل): إن الحاجة إلى نقد النص وفق الاتجاه الأنثروبولوجى فى النقد يفرضها النص الموازى (الإرشادي) الذى صدر بـــه الحكيـــم الموقـــف الدرامـــى الافتتـــاحى لمسرحيته (مجلس العدل) فلقد أراد ــ فى اعتقادى ــ أن يصرف فـــهم المسئولين عن مغزى المسرحية الذى جعلها تحقيقا له بأن يحيل الفكر المسؤول (الرقابي) إلى "مجلس الأمن" وما يجرى فيه مـــن نصـــرة الدول القوية على الدول الضعيفة فقال:

" .. .. هذا المجلس، يذكرنا ببعض المجالس الدولية"(١٠٠) وهو يمعن فى توسيع السياق المصدرى الذى استوحى منه المسرحية فيجعله شعبيا وشفاهيا: "ولا أظن أنها مكتوبة فى كتاب ولكنها قد تكون من الحكايات التى قام شعبنا بتأليفها فى وقت ما، لست أدرى تحت أى ظروف وقامت بنشرها الأفواه بعدئذ فى كل زمان.. .."(١٠١).

إن الحكيم أو غيره من الكتاب غير مطالب بتفسير مصدر وعمله الإبداعي، ولكن إصرار الحكيم على إحالة فهم القارئ وخاصة (القارئ الرقابى) إلى السياق الأنثروبولوجى فيه ما ينفى أو يحض على رفض قصده الذى أعلنه فى نص إرشاده الموازى مما يؤكد التفسير التوليدى البنيوى الذى فسرت به المشهد الافتتاحى لذلك النص. هذا من ناحية، ومن ناحية ثانية يوقف الناقد أمام الاتجاه النقدى المناسب لنقد ذلك النص الموازى (الإرشادي) وهو الاتجاه الأنثروبولجي. وذلك لرد قصة الفران الذى "نشأت بينه يوما وبين قاضى المدينة صداقة مصلحة .. .. " إلى اللاوعى الجمعى الذى ردد شفاهة تلك القصة كما يرجع نص الحكيم الإرشادى "ولكنها قد تكون من الحكايات التى قام شعبنا بتأليفها" إن هذا الترجيح أو الافتراض يحيل الحكاية عند نقدها إلى التراث الحكائى الشفهى، وهنا يجد الناقد علة نقده لذلك النص من منظور أنثروبولوجى.

---

(١٠٠) الحكيم، نفسه، ص ٩.

(١٠١) نفسه .

الخلاصة: نخلص من نص (مجلس العدل) إلى أن مقولة هذه المسرحية تبعا لبنائها الذى تتخلله الفجوات عن قصد من المؤلف نفسه، وتتبعها لفكرته عبر نصوص سابقة عليه وجدت أنها انحدرت منها هو نص ينقد من منظور بنيوى توليدى مرتكز على التأويل.



المبحث الثالث

التوفيق فى مسرح توفيق الحكيم
بين حداثة التراث وحداثة المعاصرة



المبحث الثالث :

التوفيق في مسرح " توفيق "

بيـــــن

حداثة التراث وحداثة المعاصرة

من الحداثة ما كان رفضاً للماضي باعتباره عدماً - مع أنــــه بذلــك الرفض ينفي وجوده هو نفسه طالما أنه معدوم الماضي،فلا حاضر دون ماض ولا مستقبل دون حاضر - ومن الحداثة ما يلتقط من التراث بعض ما فيه مــن حداثة ، وينقضها ليسقطها على صورة معاصرة في لقطة حداثية ، وهذا مــــا فعله الحكيم في عدد من مسرحياته:(أهل الكهف)(١٠٩)(شمس النهار)(١١٠) (رحلة إلى الغد) (١١١) (السلطان الحائر) (١١٢) (يا طالع الشـجرة) (١١٣) (شهرزاد) (١١٤) (الحمير) (١١٥) (الطعام لكل فم) (١١٦).

والحكيم نفسه يؤكد ذلك في تذييله لمسرحية (الطعام لكل فم) إصـــدار (١٩٧٦م) حيث يقول : " إن من واجب الكاتب أحياناً عندما يفتح عيناً علـــى الماضي الغابر ، والحاضر المستقر ، وأن يفتح العين الأخرى على المســـتقبل الآخذ في التكون عند الأفق(١١٧) وهو يدعم رأيه هذا برأي مساند،إذ يقـول : "... نحن نسير بسرعة فائقة ، ولكننا أيضاً نحمل معنا أمتعتنا القديمة الصالحة للسفر " (١١٨) .

إذاً فالحكيم يعطي نفسه حرية الانتقاء من التراث في رحلــة انتقـال قلمه الإبداعي من الماضوية إلى الحداثة " كل ما يهمني هو حريــة المعالجـة للموضوع دون السجن داخل إطار نوع من الأنواع "(١١٩) وذلك يشكل أساس منطلقه في التجريب المسرحي ، مع إدراكنا أن الفن في كل الحالات قائم علــى حرية الفنان.ولأن التجريب هو في ذاته عمل حداثي متجاوز للقواعد والمألوف

ورافض للمسكوكات الفنية والأبجديات الفكرية ، فإن التجريب الإبداعي يصنـع لنفسه قواعده ولغته وفكره وأسلوبه وخصائصه كما أنه يخلق متلقيــه أيضـاً وإن شئنا قلنا يناديه .

ولأن الفن في الماضي كان تقليدياً "يقوم على إبراز ما هو ثابت فـي الإنسان "يبرز" الصفات الثابتة في مجتمع ثابت " " ولأن المجتمع لم يعد ثابتاً " " فأمام الفن أن يعيد النظر في الصفات الثابتة " (١٢٠) وهنا تكـون مهمـة الفنان المسرحي المتجدد مهمة إقصاء أو هدم مع إحياء وبناء ، إزاحة أسلوب أو طريقة تعبير مميزة لصفات الثابت في ماضوية المجتمع القريبة والبعيـدة واستبدال قيمة قديمة بقيمة جديدة ربما في الشئ القديم نفسه إذا لاحـت فـي أعطافه حداثة ما تتفق أو تتوافق أو تتفاعل مع الحداثة المعـاصرة . وذلـك يتطلب حساسية جديدة لدي الكاتب أو الفنان المبدع من ناحية-وهذا ما تؤكـده آراء الحكيم التي استشهدنا بها

النظرة السببية في تصوير الوجود السلبي والوجود الإيجابي في مسرحية [الحمار يفكر] (١٢١)

تقوم النظرية السببية في مجال التأليف عامة وفي مجـال التـأليف المسرحي - خاصة - على مقدمة والنتيجة أو السبب والمسبب والعلاقة التـي بينهما ، وذلك مغاير لنظرية هدم السببية التي أشار إليها "دافيد لـودج" فـي كتابه (الأطر الفنية في الكتابة الحديثة) The modes of modern writing وعندما قرأت مسرحية الحكيم القصيرة (الحمار يفكر) وجدت أنها تقوم علـى مقدمة تؤدي إلى نتيجة ولكن الأحداث لا تتوالى سببيتها - وإن كان ذلك أمـراً مألوفاً في الكتابات المسرحية التقليدية ، حيث يضع الكاتب (مقولة ما) ويعمـل على تحقيقها انطلاقاً من الحدث في(مسرحية الفكرة)أو التي تغلب فيها عناصر

الفكر عناصر الفرجة ، أو انطلاقاً من الشخصية في المسرحية التاريخية أو الاجتماعية ، أو انطلاقاً من الموقف وملابساته أو مفارقاته في المسرحية الملهاوية ، أو انطلاقاً من الجو النفسي للكاتب في المسرحية الرومانسية أو من الفرض في المسرحية التجريدية ، إلا أن الحكيم فى هذه المسرحية يطرح مقولة وجودية ، هي على العكس من مقولة ديكارت الشهيرة " أنا أفكر إذن أنا موجود" أو هو يقلب المعنى ولا ينفيه ليصبح " أنا موجود إذن أنا أفكر " ليضعه شعاراً على لسان الشخصية المتخيلة وهي (الحمار) ويصور فعله المحقق لشعاره تصويراً قائماً على الاحتمال ليسقطه رمزاً على الواقع المعيش في لحظة تاريخية ومرحلة سياسية معينة وهي مرحلة الستينات، بما اصطنعته لنفسها من أقنعة ومصطلحات ومفاهيم سياسية واقتصادية واجتماعية ، ليصل الحكيم بمعالجته المسرحية تلك إلى النتيجة(مصداقية المقولة)في النهاية، وهي محصلة رأيه في تجربة التأميم ، متقنعاً بأسلوب يمزج فيه عناصر من الحكاية التراثية لشهريار بعناصر حداثية ليسقط على الواقع المعاصر في ستينيات السياسة المصرية التوليفية التلفيقية . وهو ينطلق من رد فعل – متصور منه لشهريار – بعد فراغ شهرزاد من كل قصصها التي قصتها على شهريار حيث يهجر العرش والسلطان ويلتقي ببعض لصوص قصة (على بابا والأربعين حرامي) الذين زعمت (مرجانة) بأنها قتلتهم .

إن الحكيم يصطدم مع التراث ، وما كان ذلك إلاّ إشارة إلى انقسام ذاته وذلك موقف حداثي – وهو ما سنعود إليه بشئ من التفصيل .

تتضح صورة انقسام الذات فى مراجعة القالة الثابتة | التي تتردد على ألسنة كل مثقف وهي قالة ديكارت ومعارضتها ، أي نقدها :

" المؤلف جالس إلى مكتبه ، واضعاً رأسه فوق كفه وهو مستغرق في التأمل والتفكير ... يدخل عليه حمار......)(١٢٢) وهذه صورة هي عكس المألوف مع أنها محتملة في إطار توظيف الرمز . فمن المنطقي أن يلجأ غير

الموجود في نفسه ، الموجود الإيجابي يفكر للموجود السلبي ، يفكر في كيفية استخدامه أو توظيفه والموجود السلبي خادم للموجود الإيجابي . إذا فالموجود الإيجابي هو موجود حاكم والموجود السلبي هو موجود محكوم ، وذلك منطق وجودي أدركه (الحمار) فواجه به من كان موجودا إيجابيا (المؤلف) باعتباره إرتكن إلى كونه قد كان موجها لإرادة الموجود السلبي (الحمار) الذي تحول إلى الإيجابية بعد أن قرأ واطلع وفكر مما أدى به " أخيرا إلى النظر في معاني ومغازي حكاياتكم ومنها ما جاء في ألف ليلة وليلة : وأهمها ما دار حول شهرزاد وشهريار ".(١٢٤) .

ويكشف (الحمار) عن دور الكاتب الحداثي في نقد التراث أو رفض محصلته :

" الحمار : هناك خلاف بين نهاية كتاب ألف ليلة وليلة ، ونهاية تمثيليتك. في الكتاب يعيش شهريار وشهرزاد في تبات ونبات وينجبان ذرية من الصبيان . أما عندك أنت فإن شهريار ينتهي بأن يهجر زوجته ويترك قصره ، ويخرج هائما على وجهه في الخلاء ... أليس كذلك ؟ (١٢٥).

ويعترض (الحمار) على هذه النهاية ، كما اعترض الحكيم في روايته (شهرزاد) من قبل على نهاية شهريار في (ألف ليلة) واعتراض الحمار هنا هو اعتراض الحكيم نفسه للمرة الثانية على نهاية رؤيته الأولى وهو ما يشكل انقساما جديدا لذاته ولرؤيته تلك والحمار أو الذات المنقسمة والمتولدة عن ذات الحكيم الأولى تفكر في الموضوع التراثي (الشهريار) تفكيرا جديدا معاصرا :

" الحمار : أنا أفكر لك . وقد فكرت في ذلك . واسمح لي أن أعرض عليك نتيجة تفكيري . وأرجوك أن تتابع في صمت تسلسل أفكاري وتصوري لما حدث لشهريار في الخلاء ... إن هذا الخلاء كما أتخيله لابد أن يكون قفرا ... جبليا لا ينبت فيه

القادر على الفهم والتفكير إلى المفكر . غير أن الاكتشاف قائم في قدرة من تصف بعدم القدرة على التفكير متلبساً بالفكر المعارض لفكر فلسفي راسخ :

الحمار : أنا حمار . حمارك القديم

المؤلف : . تشرفنا

الحمار : أنت تتجاهلني دائما و... تحتقرني ... لكن هذا لا يمنع من كوني موجوداً أفكر ...

المؤلف : تفكـــر ؟! " (١٢٣)

الذات بين الصورة التراثية المتوحدة والصورة المعاصرة المنقسمة

إذا فنحن أمام وضع قديم أو صورة ثابتة أو مفهوم ثـــابت . وهـذا واضح من قوله (حمارك القديم) وصاحب الصورة الثابتة جاء ليهدمها ويثبـت عكسها ، وذلك انقسام لذاته وهو يصطدم بالمفهوم التراثي الذي لصق بـــه ، ووسيلته إلى ذلك الحوار وذلك أسلوب حضاري ، لم يعرف عنده من قبل على اعتبار الوصف الذي ألصق به عبر التاريخ المعرفي للبشر ، وتلك نقطة تحول حيث عادة الاستدلال على لوجود بلفكر على لوجود بلفكر وفق لفكر لمثلي للقائلين بها قاله ديكارت ومخالفة (لحمار لجديد) لتلك لمعادلة إذ يستدل بلوجـود على الفكـر ، وعضـد لوجود سابـق علـى لفكـر ، كمـا أنه وجود مادى -وذلك ما دعاني إلى وصفه بلتفكير لوجودى لمادى - ومـن لبداهـه أن يأتـي رد فعـل لمؤلف على تلك لتوجيه أو لتحول لظاهرى مندهشـاً " تفكـر ؟! " فكل جديد وغريب يبعث علـى لتوجه أو لتحول لظاهرى مندهشاً " تفكر ؟! " فكل جديد وغريب يبعث على لدهشة ومن ثم يثير لتساؤلات لتى يترتب علـى قدرة الإجابـة عنها تحقق مصداقية لجديد لذى يقتحم عالم لثوابت ويصطدم معـه . فالموجود هو لذى يفكر ويرسم ويخطط والموجود هنا هو القادر على لتفكير لنفسه فى توظيف

غير بعض شجيرات برية ... ولابد أن يقطن في هذا الخلاء كالعادة اللصوص وقطاع الطرق.. وقبيل ظهور شهريار في هذا الخلاء يكون في أسفل زبوة من تلك الربي بعض أولئك اللصوص ، لصان منهم يهمان بصعود الربوة ... هل تتابعني في هذه الصورة ؟(١٢٦) .

إن توكيده على ضرورة تحول الموضوع في الأدب والفن إلى صورة، وعلى ضرورة أن تكون الصورة جالبة للمتعة هو إعادة لما طالب به (رشاد رشدي)الكاتب "لحظة الخلق الفني حيث تكتمل العملية الكيماوية وتنقلب الفكرة إلى صورة " "حيث يعمل الخيال في عدالة تامة على مزج الفكرة بشكلها المعبر عنها بحيث يصبح الاثنان وحدة لا يمكن أن تتجزأ ".(١٢٧) .

السرد التحويلي ودوره في إعادة الصورة

على أن الصورة في المسرح قد تكون منظورة – وهذا هو الأصل – وقد تكون مستحضرة عن طريق الوصف بوساطة السرد التحويلي ، حيث يتجسد الوصف بتحوله من الصورة اللفظية المسموعة إلى صورة مرئية مادية ، ومن حالة الاستدعاء الذهني إلى الاستدعاء المادي التجسيدي بأسلوب التمثيل داخل التمثيل :

" الحمار : نحن الآن في الخلاء ... والشجيرات البرية هنا وهناك في المكان . ولصان أحدهما ضخم الجسم والآخر نحيل يصعدان الربوة على مهل وهما يتحدثان هكذا :

[المشهد مجسداً]

اللص النحيف : عرفت الخطة أيها العضو المحترم ؟

اللص الضخم : عرفتها . بسيطة للغاية . سنهبط الربوة فى الناحية الأخرى ونفاجئ الراعي . إنه يغالب النعاس في هذه الساعة عـــادة وكلبه إلى جواره مشغول بقطعة عظم . وقطيع الغنم وحـده. والسطو سهل مريح ...

اللص النحيف : السطو ؟! تقول السطو ؟!

اللص الضخم : الجباية ... الجباية *

العلامة الاستبدالية في لغة الحوار وسيلة للصدام مع التراث

تعمل الإحالة السياسية وخلط المفاهيم في الحوار على كشف رمزيـــة الحدث والشخصيات ، ذلك أن مفهوم الجباية مفهوم سياســـي مرتبـــط بنظـــام سياسي (الإقطاع)والسطو مفهوم اجتماعي مرتبط باللصوصية وتبادل العلامتين ليصبح المعنى واحدا يدخل في صميم عمل رموز العلامات :

اللص النحيف : نعم . حاذر ! .. لو سمعك شيخنا ومستشاره العلامة تنطـق بمثل هذه الألفاظ ...

اللص الضخم : لساني لم يتعود بعد الكلمات الجديدة .

اللص النحيف : لأنك غبي . كما لاحظ المستشار العلامة .

ويشير هذا الكلام إلى هيئة سياسية ولا يشير إلى عصابة لصـــوص ، فالعصابة لا يكون لها (مستشار علامة) وإنما يكون للهيئة السياسية أو الحزب المنظم مستشاره العالم. ولكن المعنى هنا يستمد دلالاته من العلامة الاستبدالية السابق الإشارة إليها . كما تشير الكلمات أيضا إلى أن النحيف والضخم همـــا مجرد أداة تنفيذية. غير أن أحدهما أجاد حفظ المصطلحات والمفاهيم المنحولة (المكافآت بديلا عن الأسلاب – والجباية بديلا عن السطو) والآخر مازال يعطي لكـــل مفهوم اجتماعي دلالته كما عرفها مجتمعه لا كما لقنـــها لـــه المستشار

الرسمي لجماعته أو عصبته :

اللص الضخم : ونصيبي مثل نصيبك تماما في الأسلاب

اللص النحيف : الأسلاب ؟ المكافآت يا حيوان ! .

اللص الضخم : غلطة لسان . لكن قل لي .. ما هي الحكمة من هذه الكلمات الجديدة ؟

اللص النحيف : الحكمة يا غبي هي أكاذيب شهرزاد .يظهر أنك لا تصغى إلى العلامة وهو يجمعنا كل ليلة حول الشيخ..." " كان يجـب أن تسمع إذن ما قالــه عن الملكــة شهــرزاد وقصصها التــي تخترعها للملك شهريار ... وما روته بالذات في حكاية على بابا والأربعين حرامي .

اللص الضخم : نعم كانت تقصدنا نحن ...

اللص النحيف : وزعمت أننا متنا في قدور الزيت المغلي ... وأن شيخنا قتل بخنجر جارية اسمها مرجانة . هل هذا صحيح ؟!

اللص الضخم : لا طبعا . كذب .. بدليل وجودنا على قيد الحياة .

اللص النحيف : نباشر عملنا كما ترى بهمة ونمة ...

اللص الضخم : ونقوم بالجباية ... الجباية .

اللص النحيف : نعم . وجبينا المال .. فجاء على بابا واختلس مالنا وأصبـح مواطنا محترما من إذن الأحق بلقب المواطن المحـــترم ؟! نحن الذين اجتهدنا في جمع المال أو على بابا الذي استغفلنا ونهبنا ؟! فهمت الآن لماذا أنت عضو محترم ؟" (١٢٨) .

ويتضح صدام الحكيم مع التراث إشارة إلى انقسام الذات عن طريـق توظيفه للغة الحوار فــ" نحن " تعادل "الأربعين حرامي" هي المعادل المعــاصر للأربعين حرامى في الحكاية التراثية . ويبدو مظهر الحداثة في تداخل صــورة الذات تداخلا زمانيا وذلك بالتوفيق بين حداثــة القصةالتراثية وحداثــة الواقع

المعاصر (المعيش) إذ يسقط المؤلف قصة تخلص (مرجانة : العاملة الجارية) من زمرة اللصوص عصابة السطو على ممتلكات الغير (الملاك) ثم تأميم شيخهم أو زعيمهم لتلك الممتلكات (الأسلاب) ومحاولتهم استعادتها متخفين في قدور الزيت ، وتخلص مرجانة منهم – حسب زعمها – فالحكيم يوفق بين هذه القصة التراثية المتخيلة وبين صورة الواقع السياسي التي تخيلها أو وجدها في الواقع المعيش بعد أن ينقدها، وبعد أن يعرض لأصول ملكية هؤلاء الملاك أو كيفية أيلولة الممتلكات إليهم ، ليكشف عن انقسام العصابة الجديدة التي قصدها على نفسها (لأنها في الحكاية التراثية لم تنقسم بل توحدت في مواجهة على بابا) ولكنه يظهرها منقسمة في معالجته المعاصرة لها في هذا النص على ذاتها إذ جعل على بابا زعيمها وليس من خارجها ، فأظهر توالد الأربعين حرامي في عصرنا على هيئة منظمة لها مفكرها العلامة وجعل مصطلحاتها التراثية (السطو-شيخ المنسر-الأسلاب) تتوالد في دلالات مفاهيم معاصرة (الجباية – المكافآت – زعيم الحزب) فالتوالد اللفظي أو المفاهيم الاستبدالية قرينة،بتوالد الأفعال والأشخاص والصفات وارتدائها أزياء عصرية.

تداخل الأماكن والأزمنة والمفاهيم وتوالد الشخصية :

وبعثور اللصين على شهريار الذي شرع في دفن ماضيه بعد هجرته لشهرزاد وهروبه في الصحراء تتداخل الأماكن والعصور والمفاهيم :

شهريار : هاهنا فلأقف ... لأدفنك يا شهريار!... في ظل هذه الربوة .. وبين هذه الشجيرات البرية ...ادفن الماضي .

(يستل خنجره ويحفر به حفرة) لا أريد العودة ... تركتك يا شهرزاد ولن أعود...لن أكون الملك شهريار مرة أخرى هاهي ثياب الملك لم تعد تصلح لي بعد اليوم (يخلع ثيابه الفاخرة) أريد التخلص من كل هذا... أريد التمرد على كل حياتي القديمة كل ما يصلني بالأمس... بقصري ... بعصري

بعزلتي عن حياة الناس ... لقد مت يا شهريار القديم ، وهنا قبرك (يلقي ثيابه في الحفرة).

" أما هذه العمامة الفاخرة وما عليها من جوهرة فيحسن أن ألقي بها هناك ليراها الناس ويعرفوا خبر موتك ... مـــات الماضي . وليحيا المستقبل !..." (١٢٩) .

ويستخدم الحكيم أسلوب القطع التليفزيوني والسينمائي لـيربط بيـن النماذج الهامشية المحركة للفعل في الحدث(اللصوص)والنموذج المركزي الذي هجر المركز ليلتحق بالهامش (شهريار) في طور انقســام ذاتــه أو توالدهــا الجديد، لتظهر تداخل أساليب الربط الدرامـي الحداثيـة المكانيـة والزمانيـة (أسلوب تجاور الأحداث) .

حركة الفعل بين المركز والهامش :

ومن الملاحظ هنا أن شهريار شخصية حداثية ذات ولادة متجددة فهو بخلعه لأردية الحكم في مقابل ارتداء اللصوص (توهما) لأزيـاء الحكـم إنمـا يتخلى عن الموقع المركزي في تحريـك المجتمـع ليصبـح مركـز الحركـة ومصدرها الموقع الهامشي ، يتخلى عن الماضي(يدفنه) لصالح المستقبل وهنا يحدث التسليم والتسلم فحيث انتهى "شهريار" من تسليم الماضي لباطن الأرض تتسلم شخصية هامشية زمام الأمر :

اللص النحيف : (يرى شهريار ويصيح به) من الرجل ؟!

شهريار : (في ارتباك) أنا ...

اللص النحيف : (وهو يهبط الربوة ليقترب منه) أنت من ؟ تكلم

شهريار : عابر سبيل " (١٣٠).

في تداخل العصور زمانيا ومكانيا وفي مهاجمة المعاصر للتراثي الذي تحول عن مركز الفعل في المحيط المكاني والزماني ليصبح في الهامش ويترك الساحة للمعاصر الهامشي ليصبح المحرك للفعل ويتخلى عن وجوده التراثي المحوري (وجود الصدفة) المعطل لمهمة السطو المعاصر. في ذلك كله دلائل صدام المعاصر مع التراثي بتسليم من التراثي نفسه حين انقسمت ذاته بأسلوب يخلط الوهم بالحقيقة ويحول الاحتمال إلى ضرورة وواقع ، ذلك كله يدخل ضمن الصياغة الحداثية للدراما .

إن فكرة اقتحام التراثي للعصر اقتحاما جبريا – يعكس قوة التراث في اختراق الحاضر المعاصر .

اللص النحيف : ... لمن هذه العمامة يا رجل ؟

شهريار : للملك

اللص النحيف : أي ملك ؟

شهريار : شهريار

اللص النحيف : عمامة " (١٣١)

وحين يسأله عن كيفية حصوله عليها يخبره أنه أخذها من فوق رأس شهريار المدفون ويخبره عن مكان دفنه ومن دفنه وكيفية موته بيده هو نفسه :

اللص النحيف : خنقته بيدك ... ودفنته ... وأخذت عمامته !... بالمصيبة!.

شهريار : ولماذا مصيبة ؟

اللص النحيف : وأين كان هو ؟! وأين كان الحرس ؟!

شهريار : كان وحيدا

اللص النحيف : وحيدا ؟! ربما .. إنه في آخر أيامه كان مخبولا... كما شاع عنه كثير الوحدة والشرود .

شهريار : ولذلك استحق أن يموت " (١٣٢).

يعتمد الحوار هنا على عنصر الاحتمال للكشف عن سذاجة المتلقـــي المعاصر متعادلة مع سذاجة المتلقي التراثي (شهريار) حيث صـــدق روايـــات شهرزاد وصدق اللص النحيف المعاصر رواية شهريار. والاستخلاص هو أننـا أمام أمة ساذجة (على مستوى الواقع) تصدق كل ما يروى لها دونما مراجعـة أو تفكير ولذلك كان من السهل على أي عصابة أن تغير وتبدل في المســميات والمفاهيم فتصبح السرقة : جباية والعصابة حزبا ومشيخة المنسر : زعامـــة والقوة : مبدأ والأسلاب : مكافآت لأن القوى المتسلط يفكر لنفســـه ممتطيـا الموجود الضعيف (المهمش) السلبي لأنه قنع بأن يكون موجودا في نفســه ... فعندما تحول شهريار بفعل وحدته أو غربته وانقسام ذاته إلـــى موجـــود فـــي نفسه بتحول اللص (المهمش) إلى موجود لنفسه وبذلك أصبح مركز الفعل .

ويظهر التوفيق الحداثي في تناظر الوظائف بين الملك واللص :

اللص النحيف : يالك من جرئ ! تقتل الملك وتسرق تاجه؟! تعال معي تعال!

شهريار : إلى أين

اللص النحيف : أقدمك إلى جماعتنا " (١٣٣).

فاللص وشهريار متناظران وظيفيا هذا يقتل ويسرق في الواقـع وذاك قتل وسرق في الوهم والإيهام ومن المنطق ائتلافـــهما بضـــم شـــهريار إلـــى العصابة – وظيفيا – وبذلك تداخل الوهم مع الحقيقة .

التسميعية بين التراث والمعاصرة

إذا كانت مصيبة شهريار متمثلة في اعتماده على التلفيقية المعرفيـــة التي تلقاها سماعا من شهر زاد تلك التي أدت به من المركز إلى الهامش عبر صحراء الاغتراب ، فإن اعتماد شيخ المنسر الذي أصبح المحـــرك المركـــزي للفعل مع أنـــه صعد من الهامش إلى صدر صفحة التاريخ المعاصر في الوقت

الذي هبط فيه شهريار بمحض إرادته إلى هامش صفحة التاريخ (في الرؤية النقدية المعاصرة للتراث كما رآها الحكيم) فإن ذلك يظهر نقد المعاصر بإظهار تسميعية المعاصرة واعتمادها على التلقينية وهي مناظرة في ذلك للشخصية العربية التراثية ، فكلاهما يعتمد التلقين وسيلة للحصول على المعرفة التي يعتقد أنها تزوده بوقود قيادة مجتمعة وهذا التسطيح عند كل من الشخصية القيادية التراثية والشخصية القيادية المعاصرة إلا أن الشخصية المعاصرة بغرورها وجهلها وسوء طويتها وتطاولها ومعاداتها للعلم وأنانيتها، وانتهازيتها سوف يكون سقوطها وإزاحتها عن مركز الصدارة والمحورية أسرع من سقوط الشخصية التراثية القيادية ، ولهذه النتيجة المتوقعة أسبابها:

(يظهر من الجهة الأخرى رجلان : أحدهما يرتدي فاخر الثياب وتبدو عليه السلطة والسطوة هو شيخ المنسر . والثاني يمشي إلى جواره وبيده كتاب هو مستشاره العلامة):

العلامة : إنها صفحة واحدة فقط لا غير ... بسيطة جدا

الشيخ : لا .. لا .. قلت لك لا تقرأ لي من كتب ... اشرح لي فقط شفويا ووضح.

العلامة : تسمح لي أولا أسألك عما سبق شرحه بالأمس ؟

الشيخ : ماشاء الله ! تريد أن تمتحنني ؟

العلامة : لا. العفو يا مولانا . إنه مجرد تنشيط للذاكرة .

الشيخ : تكلم أنت كما تريد . وأنا أسمع .

العلامة : أخشى أن يكون كلامي غير مفهوم.

الشيخ : تقصد أني حمار !

العلامة : العفو. العفو! .. أقصد أني ربما أكون قصرت في توضيح المقصود .

الشيخ : هذا شأنك أنت . أما أنا فقد وعدتك بالاستماع .

العلامـــــة : لا يكفي الاستماع . يجب أن تكون فاهما ومقتنعا..

الشيــــخ : أنا فاهم ومقتنع .

العلامـــــة : ولكنك في أول الأمر لم تكن تهضم ما أقول .

الشيــــخ : كنت أستغرب كلامك... أنت الوحيد بيننا الذى يحسن القراءة والحساب ونوليك ثقتنا في جرد المغانم وإجراء التوزيـــع ... ذراعي اليمنى وموضع سري ... ولكن من يوم أن ذهبـــت إلى المدينة وعدت بهذا الكتاب وأنت لا تكف عن هذه الأفكار

العلامـــــة : هذه الأفكار ستقلبنا من مجرمين إلى مصلحين ..)(١٣٤).

فالزعامة جاهلة وغبية ومتسلطة ومعتدية وهذا ما يفرق بينها وبيـــن الزعامة التراثية بل أنها زعامة لا تفقه شيئا في السياسة :

" الشيــــخ : .... أتظن كلمة حزب هذه لها من القوة والسطوة مـــا لكلمة منسر ؟

العلامـــــة : قلت لك أن القوة يجب أن تختفي ... خلف المبدأ ... والمبدأ ... والمبدأ ... والمبدأ هو أننا نأخذ مـــال الأغنياء لنعطي الفقــــراء .

الشيــــخ : وهل نعطي الفقراء ؟ .. لأسمع .. لا بد من حسم الموضوع الآن . رجالنا كما تعلم لن يقبلوا تعريض رقابـــهم ليعطـــوا غيرهم مغانمهم ".

الدور الإعلامي ودوره في تزييف الحقائق والتمهيد للنظام:

ويلعب الإعلام في هذا النظام الجديد دورا بديلا للدور الـــذي كـــانت تلعبه شهرزاد في النظام القديم (في القصة التراثية).

العلامـــــة : المهم الآن أن نعطي الجميع أسماء جديدة. فهم ليسوا رجال منسر. بل أعضاء حزب .

الشيـــخ : والسرقة ؟... ماذا نسميها ؟
العلامـــة : جباية .. ألم نتفق على ذلك .؟
الشيـــخ : نعم ... جباية ... والحرامي ؟
العلامـــة : محصل
الشيـــخ : مضبوط .
العلامـــة : ولن نظهر سلاحا . بل يذهب المحصل إلى القـــرى ويعلـــن أهلها بدفع الإتاوة وإلا قطع عليهم الماء ، هم ومواشـــيهم" يجب تشجيع الناس على الدفع بالتلويح لهم بخدمات"(١٣٥)

تلعب السياسة الإعلامية دورا (ديماجوجيا) حيث الاكتفاء بالشـــعارات والوعود دون التنفيذ الفعلي لها .

أسلوب الصياغة بين المفارقة وأفق التوقعات والسرد الانعكاسي :

يعتمد أسلوب الحكيم على المفارقات الدرامية والتوتر وأفق التوقعات
العلامـــة : (لشهريار) ما رأيك؟ هذا أول عمل تشترك معنا فيه ...
شهريـــار : السطو على قافلة شهريار !
الشيـــخ : موافق ؟
شهريـــار : وكيف لا أوافق ؟! هذا شئ يسرني جدا. وأراه في غايـــة الطرافـــة !!
العلامـــة : فقط يجب أن تفهم أننا لا نسمي ذلك سطوا .
شهريـــار : سموه ما شئتم . هذا لا يهمني .
الشيـــخ : لا .. نحن تهمنا مسألة الشرف ." (١٣٦)

وتبدو المفارقة في موافقته على سرقة ماله وهو نفسه يشارك في ذلك أما أفق التوقع عند المتلقي فيكمن في توقعه عدم قبول شهريار المشاركة فـي السطو على ماله . وما كان قبوله بذلك سوى لأنه أصبح ذاتا أخرى جديدة .

كما تظهر المفارقة في اهتمام شيخ المنسر بمسـألة الشـرف . وإن كان ذلك سببه الحرص على الصورة الإعلامية المزيفة للحقائق .

ويوظف الحكيم السرد الانعكاسي وهو من حيل ما بعد الحداثـة فـي الصياغة الفنية والأدبية حيث يشخص شهريار أمام شيخ المنسر دور شهريار الملك ودور جلاده في حوارية يصطنعها أو يصنعها على شيخ المنسر ورهطه ليقنعهم بأنه كان جلاد شهريار.

شهريـار : عند الفجر .. كل فجر .. كان الملك شهريار ينادي علـيَّ .. فأدخل بسيفي وأقف قرب الفراش..هكذا (يمثل وقفته) وكان الملك يقول للعذراء .. وهو يتثاءب هكذا (يتثاءب) : كيـف كانت ليلتك يا جميلة ؟ فتجيب وهي تسيل رقة هكذا (يرقـق صوته) : ليلة لن يجود بمثلها الزمان يا مولاي ...

شهريـار : (ممثلاً الملك) أكنت تتخيلين متعة مثل هذه المتعة ؟

شهريـار : (ممثلاً العذراء) ما من خيال يا مولاي يستطيع تصور هـذه المتعة ؟

شهريـار : (ممثلاً الملك) أيمكن أن تظفري في قابل عمرك بمثل مـا ظفرت به الليلة ؟

شهريـار : (ممثلاً العذراء) مستحيل يا مولاي. عمري بدأ الليلة وانتهي الليلـة .

شهريـار : (ممثلاً الملك) أليس لك حلم آخر في الحياة ؟

شهريـار : (ممثلاً العذراء) لا يا مولاي . حلمي الجميل تحقق وانتـهي. ولا قيمة للحياة بعده .

شهريـار : (ممثلاً الملك) إذا ستكون حياتك بعد الليلة شقاء ..

[إلى أن ينتهي بتلبية طلبها وقطف عمرها أو قصفه]

شهريـــار : (ممثلاً الملك) أطمئني ! ستنالين ما تمنيت ... وخيـر مـا تتمنى الوردة أن تقطف والندى على خدهـا ! أليس هـذا مطلبك الآن ؟

شهريـــار : (ممثلاً العذراء) نعم يا مولاي ...

شهريـــار : (ممثلاً الملك) وأنا لن أؤخر لك طلبا ... يا سيّاف !

شهريـــار : (ممثلاً الجلاّد) لبيك يا مولاي لبيك !

شهريـــار : (ممثلاً الملك) سمعت ما طلبت هذه الوردة اليانعة ؟

شهريـــار : (ممثلاً الجلاّد) سمعت يا مولاي .

شهريـــار : (ممثلاً الملك) إذن نفّذ طلبها ! فإن طلبها أمـر يجب أن يطاع .." (١٣٧).

إن شهريار الذي خرجت ذاته الجديدة المتوالدة فـي ذوات متعـددة يترك لذاته الحداثية أن تتوالد في حرية في ذوات جديدة ولو لبعـض الوقـت وذلك عبر الدخول في اهاب عدد من الشخصيات التي كانت في هامش حياتـه الماضية فهو يستعيدها وربما يسقط عليها من ذاته ولكنـه يعيـد تصويرهـا مسترجعاً مذلتها ورضوخها وتسميعها إعادة تسميعية ليس عن حـب لـها أو شوق إلى سماع مذلتها وإنما الاسترجاع للمزيد من الابتعاد والتأكيد على إنـها أصبحت ماضٍ ، ودفنت مع دفنه لشخصيته الأولى التي وجدت جـبراً لتحـل محلها شخصيته التي ولدت باختياره . وبذا تبدو شخصيته هنـا ذات ملامـح وجودية إذ أعادت صنع جوهر ذاتها بنفسها وتحملت مسئولية ذلـك الوجـود المختار الذي صنعته لذاتها بعد أن انعزلت عن القطيع الأول واغتربت وتغربت ونفضت إيمانها بكل معتقد ومألوف في ماضيها ثم في حاضرها :

فهو بعد حكاية بطولته الوهمية الإيهامية في قطع رؤوس العذارى فـي بـلاط شهريار يمتحن في شجاعته إذ يعطونه سيفاً ليتقدمهم في قطـع الطريق على

قافلة شهريار.(وهنا تظهر المفارقة) لكنه يتهرب في إطار من أفق التوقعات :

شهريار : أنا الآن لا أومن بمبادئ ...

الشيخ : أعوذ بالله ! (لمستشاره العلاّمة) سامع ؟!

العلاّمة : (لشهريار) عجيبة! رجل ذكي متنور مثلك يقول هذا الكلام؟!

شهريار : الحقيقة . أقولها ... ربما لآخر مرة : لا أستطيع اليوم أن أؤمن بشئ.. وإلاّ لما فعلت ما فعلت ولما كنت هنا ولما تشرفت بمعرفتكم !

العلاّمة : وهل طلب أحد منك أن تؤمن .. المطلوب فقط أن تنادي بمبدأ .. مجرد مناداة .. مجرد شعار .

شهريار : فقط ؟! " (١٣٨)

إن شهريار صادق مع نفسه ، في مقابل زيف العصابة وشيخها غير أنه يلتقي معهم فهم لا يؤمنون بشئ أيضاً.من هنا فإنه يلتقي في النهاية معهم لأن حياته الماضية تأسست على الزيف ، ومع أنه تغير شكلاً إلاّ أنه كما كان منقاداً في الماضي لشهرزاد وحكاياتها وكلامها المعسول فهو منقاد في الحاضر للعلامة مستشار شيخ المنسر أو رئيس الحزب وبذلك فإن النتيجة التي وصل إليها لم تختلف عن ماضيه لأن الزيف يحيط به في الماضي الجبري والزيف محيط به في الحاضر الذي سعي إليه .

الخلاصة

أخلص مما تقدم إلى أن الحكيم وإن كان قد صاغ هذه المسرحية صياغة ألم فيها بعناصر حداثية في اصطدامه مع التراث واعتماده على المفارقات الدرامية وأفق التوقعات والمباغتة والسرد الانعكاسي والسرد

التحويلي وتصوير حالات انقسام الذات لدي شخصياته إلا أنه يجري ذلك وفقـا لنظرية السببية . كما أنه وإن جعل الشخصية الهامشية هي المحرك للصـراع ونحي الشخصية المركزية (شهريار) وجعلها هامشية إلا أنه أدان الشخصية التراثية المركزية لاختيارها هامشية الحياة الجديدة التـي اختارتـها ويديـن الشخصية المركزية المعاصرة في صعودها من مركز الهامش إلى مركز القرار وهو بالجملة يدين التأميمات وثورة يوليو ويرى أنها زيفـت الواقـع وقتلـت المستقبل بالمشاركة مع السلطة التي سبقتها .

الملامح الحداثية في وجودية [شمس النهار]

بيـــن

البنية التوليدية والبنية الرومانسيـــة

إذا قلنا إن الحداثة تتحقق برفض التوقيع على المسكوكات الفكريـة والتسليم بالعادة والخضوع للمألوف ، فإن في مقاطع متعددة من الحوار الـذي يتخذ شكل "الحوارية" في مسرحية (شمس النهار)(١٣٩) ما يكشف عن رفض الشخصية التوقيع على المسكوكات الفكرية ورفض الخضـوع للمـألوف فـي الأقوال وفي الأفعال ، انطلاقا من نقد الموجود بحكم العادة والألفة :

السلطان : قلت لك دبرني يا وزير !

الوزير : التدابير لله يا مولانا السلطان !

السلطان : سمعتها منك عشرين مرة ! طبعا التدابير لله ! لكنك أنـت وزيري وهذه وظيفتك : تفكر معي وتدبر لي ... هل تريد أن تقبض أنت المرتب ، وتترك العمل يتولاه عنك الله !!

الوزير : وهل سبق لي أن تخليت عن عملي ؟

السلطان : كثيرا .. العمل السهل تقوم به ... والعمل الصعب تتخلى عنه لله تعالى !

الوزير : وأي بأس في أن أسأل الله المعونة ؟

لسلطان : ولماذا لا أسأله أنا مباشرة ، وأوفر المرتب ؟! " (١٤٠)

وتعلق د. فاطمة موسى على ذلك فتقول : " إن هذا الحوار الطريف في مطلع المسرحية يهيئنا لأن السلطان وذلك الوزير من نوع جديد لم يعرفه القصص الشعبي وإننا بصدد تمحيص لكثير من المسلمات التي نسمعها كل يوم بدون أن نلقي إليها بالا " (١٤١).

ومعنى كلام د.فاطمة موسى هو أن الحكيم يصطدم مع التراث ليستخرج منه شخصية حداثية يسقطها على مجتمعه المعاصر.فهو يقرأ التراث ليسقط حداثته على الواقع المعيش . فنحن أمام سلطان تراثي رافض للمألوف من العبارات وترتيبها اللغوي والمعنوي والوظيفي. فهو يرفض فكرة التواكل، كما يرفض العبارات التقليدية المألوفة التي هي بديل للعمل أو تبرير لعدم أدائه غير أنه لا يطبق ذلك على نفسه هو وإن يرفض تواكل الوزير إلا أنه هو نفسه متواكل عليه وهنا تكون المفارقة .

وتتضح فكرة رفض المسكوكات السلوكية في رفض الأميرة (الابنة الصغرى) للسلطان أن تتزوج زواجا ملكيا أو أميريا مثل اختيها وتلك هي المشكلة التي انبنت عليها أحداث هذه المسرحية :

السلطان : في أي ليلة نحس ولدت هذه البنت ؟! ... الأعوام تمر وهي لا تريد أن تتزوج ... لقد تزوجت أختاها كما تتزوج بنات الملوك ... من خيرة الأمراء وأغني السلاطين ... إلا هي .. لا يغريها مال ولا جاه ... ولست أدري ما الذي يغريها إذن في الحياة ؟! ..." (١٤٢) .

ولنا أن نتساءل ما الذي تغير في المحيط البيئي للقصر أو المجتمع بالقدر الذي يغير من حساسية فرد واحد من أفراد هذه العائلة الملكية ؟ وهل يؤدي تغير المحيط الاجتماعي وتجدد وسائله وأدواته إلى تغير فرد واحد فيه دون بقية أفراده أو غالبية أعضائه أو حتى تغير جزء من ذلك المحيط الاجتماعي متأثرا به ومتفاعلا مع حالة التغير المجتمعي ؟! وتأتي الإجابة على لسان الوزير :

الوزير : منذ الصغر والأميرة شمس النهار هكذا يا مولاي!... عجيبة فريدة في نوعها ... برعت في ركوب الخيل واللعب بالسيف وقراءة الكتب وإطالة التأمل والزهد فيما يعجب ويبهر ... " (١٤٣) .

إذا فهذا التغير في السلوك المألوف في قصور الملوك (سلوك الأمراء والأميرات) سببه طريقة التربية ؟! يصعب القول بذلك ، لأن كل الأمراء وكل الأميرات يتربون على هذه الطريقة(إتقان ركوب الخيل واللعب بالسيف وقراءة الكتب) ومع ذلك لا يخرجون على المألوف ولا يرفضون المسكوكات السلوكية لأن الحفاظ على المراسم الملكية هو حفاظ على النظام نفسه والخروج عليها فيه هدم للنظام وهذا معلوم ومعبر عنه مسرحيا في (أنتيجوني) منذ أقدم العصور!! فما هي حقيقة الأمر إذا ؟! والحقيقة أو جزء منها يتمثل في (إطالة التأمل والزهد فيما يعجب ويبهر) إذ أن في هذا جوهر ما تريده الشخصية : (الأميرة شمس) فإطالة التأمل والزهد فيما يعجب ويبهر هي صفات خاصة بتلك الأميرة دون غيرها من الأميرات أو الأمراء . وما حدث لها من تغير ومخالفة للمألوف في المراسم الملكية هو نتاج إطالة التأمل والزهد فيما يعجب ويبهر ليس صفة ملكية وهو نتيجة من تأثير التراكم المعرفي الذي حصلته من القراءة المتأملة، إلى جانب طبيعة الموضوعات والأفكار التي حوتها تلك الكتب

التي وضعت بين أيديها وتحت نظرها دون تنويرنا بمصادرها (كيفية حصولها على تلك الكتب أو كيفية وجودها في مكتبة القصر).

إن شخصية (شمس) في هذه المسرحية ، شخصية حداثية لأنها متجددة تسعي سعيا حثيثا نحو التجريب ، وهي تعي ما تريد وما يريدون منها في القصر وما تريده هو الحرية المطلقة في اختيار شريك حياتها،وقد لا يكون هناك ضير في مبدأ اختيارها لزوج المستقبل ولكن الاختيار في الوسط الملكي يكون ضمن سياق الوسط الاجتماعي الملكي نفسه وليس خارج دائرة شجرة النظام الحاكم نفسها أو خارج دائرة بستان الأنظمة المالكة والحاكمة المماثلة والمناسبة لها نسبا وانتسابا . وليس في ذلك اختيار حر مطلق . وهو أمر ترفضه (شمس) في إطار دائرة الأسرة الملكية وفي إطار دوائر الأسر الملكية المماثلة ، فهي لا ترى منها ما يناسب حياتها الزوجية المنشودة وذلك نشوز منها عن القاعدة ومروق خارج الغلاف الملكي، فهي تشترط دخول كل الرجال المتقدمين لطلب يديها (كل من هب ودب) وذلك ضد إرادة السلطان والوزير :

" شمس : ما هذا الذي تقول أيها الوزير ... إني أريد بالفعل مجئ كل من هب ودب "

ولأنها واعية بحيل القصر فهي تبطل حيل الوزير وتحايله من أجل إحباط ما تريد الالتفاف حول حريتها في أسلوب تحقق ما تريد :

الوزير : الموضوع باختصار ، أيتها الأميرة ، هو : إنه ... لابد من عملية تنظيم ...

شمس : تنظيم ؟ ... لماذا ؟

الوزير : تنظيم للاختيار ... مجرد تنظيم

شمس : وكيف يكون هذا التنظيم ؟! ...

الوزير : الأمر بسيط جدا : نحدد المتقدمين بعدد معين وصفات معينة

شمس : ومن الذي يحدد ذلك ؟ ... أنت ؟!

الوزير : إذا سمحت وفوضتني ...
شمس : أفوضك ؟! ... إذا أنت الذي سيختار لي الزوج! ...
الوزير : أنت صاحبة الاختيار في النهاية ...
شمس : بعد أن تكون أنت قد حددت لي صفات زوجي !...
الوزير : لا يا أميرتي ... الصفات تحددينها حسب رغبتك وما علينا نحن إلا التنفيذ .
شمس : ومن قال لك إني أستطيع تحديد هذه الصفات !!...
الوزير : لا تستطيعين تحديدها ؟
شمس : لا أستطيع تحديدها مقدما ... لأني لا أعرفها ...
الوزير : لا تعرفين الصفات التي تريدينها في زوجك ؟...
شمس : لا .. كل ما أعرف هي الصفات التي لا أريدها فيه ...
الوزير : وما هي الصفات التي لا تريدينها فيه ؟...
شمس : لا أريده من الأمراء الكسالى الأغبياء ... (١٤٤)

إن بذرة التجريب لا تحمل (كروموسوم) الارتكان إلى محدد سابق . فهي تعرف ولا تعرف ، وما تعرفه فهي ترفضه ، لذلك تجرب وصولا إلى تحقيق ما لا تعرفه ، وهي بذلك تكون منقسمة الذات ، هي في حالة توالد معرفي يصل بها إلى مشارف التجدد ، لذلك فهي شخصية ذات ملامح حداثية ، وهي تسعى جاهدة إلى تحقيق جوهر وجودها الآدمي :

شمس : ...... ما دامت شقيقتاي راضيتين سعيدتين فلا شأن لأحد بهما ... إنما أنا أتكلم عن نفسي ...
الوزير : مغزى الكلام إذن أنك تريدين زوجا من الفقراء ؟
شمس : قلت لك إني لم أحدد الصفات بعد ... "

ولا سبيل إلى تحقيق جوهر الوجود دون حرية اختيــــار ولا اختيــــار دون خبرة :

الوزير : وكيف ستختارين إذن ؟

شمس : إني لن أختار إلا بعد أن أكتشف

الوزير : تكتشفين ؟!

شمس : ولهذا صممت وأصمم على أن يفتح الباب لجميع الناس علـى السواء..سأقابل كل من يتقدم ليطلب يدي..وأحادثه بنفسـي وأحاول أن أكتشف معدنه ..." (١٤٥)

إذن فقد خالفت كل توقعات والدها السلطان ووزيره .. وبـــالغت فـي المخالفة حيث ظنوا أنها ستختار من خلف الشباك :

شمس : اختار من خلف الشباك ؟!...اختار ماذا؟!... أختار أجساما؟!

إن هذا الخروج من مجتمع الحريم لم يكن خروجا لأول مرة ، ذلك أن تربيتها تأسست على الخروج على مجتمع الحريم منذ الصغر(اللعب بالسيف- وركوب الخيل) والغريب أن إصرارها على تحقيق جوهر وجودها على الوجـــه الذي ارتضته لنفسها لم يجد مقاومة من والدها من منطلق مجتمع الذكـــورة ، وذلك أن الحكيم جعله سلطانا يتمتع بحس ديمقراطي أو بالتزام ما حيال الاخر لأنه سلطان وجودي. وهو بذلك شبيه بسلطانه الحائر في مسرحيته المشهورة فالسلطان هنا يصدر الوزير ليتحدث بلسان سلطة الذكر مثله مثـــل الســـلطان الحائر تماما وكلاهما يلقي باللائمة على الوزير ، وليس ذلك صراعـــا ولكنــه مقاومة لأن الصراع أشد حدة من ذلك والمقاومة صراع فكري ، بين متحدثين مفكرين وتلك حدودهما في الفعل عن طريق الفكر :

السلطان : الواقع أنك لم تستطع إقناعها ... هذا ما كنت أتوقعـــه مـــن أول كلمة نطقت بها ... لقد أضعنا الوقت سدي .والنتيجة هي النتيجة ... منذ شهور طوال " (١٤٦) .

وتلعب فكرة التعادلية هنا دورها حيث تقاوم كل شخصية الشخصية التي تواجهها غير أن النتيجة هي انتهاء الصراع إلى تعادل الأطراف عن طريق تقديم كل طرف لشئ من التنازل عما يطلبه ، بما يشكل تقاربا في وجهتي النظر : فإصرار الأميرة لا يقابله إصرار من السلطان ولكنه يتراجع نزولا على إرادتها ليس من منطلق الاعتراف بالهزيمة ولكن من منطلق الاقتناع بأن وسائله (محاولات الوزير وحيله ومحاوراته) قد باءت بالفشل في فرض إرادة السلطان على ابنته :

السلطان : ... اسمعي يا ابنتي ... سأنزل على إرادتك ... وأمري إلى الله ... كل ما قصدت إليه هو خيرك... مصلحتك كلها أريدها وأنشدها ... لكن ... ما دمت تصرين على رأيك فأنت وشأنك ... واعلمي أنك منذ الآن المسئولة وحدك عن مصيرك ...

شمس : وهذا هو كل ما أريد يا أبي ... أن أكون وحدي الصانعة لمصيري ... " (١٤٧)

إنهما شخصيتان وجوديتان بكل المعاني ، وليقل الحكيم ما شاء له أن يقول عن أنهما شخصيتان تنتميان إلى المسرح التعليمي البريختي. إن قضية الحرية الفردية والالتزام محفورة في حوار كل منهما حفرا بارزا ، وذلك ليس من خصائص مسرح بريحت لأن الحرية عنده هي حرية المجتمع كله . ولكن التعليمية هنا هي نوع من تربية الفرد على السلوك الحر الملتزم بنبذ العادات والسلوكيات الأنانية المغرقة في الذاتية (الحرية غير المسئولة) واستبدالها بسلوكيات يحرص فيها الفرد على الغير كما يحرص على نفسه أوهو يحرص على نفسه دون إضرار بغيره ، وهذا قريب من المبدأ الإسلامي (لا ضرر ولا ضرار) .

الحوارية ووظائفها التعليمية
في مسرح الحكيم

إن الحكيم يلتقط حدوتة تراثية ويفرغها من مضمونها القديم ويضع مضموناً تعليمياً جديداً مكانه ، وهو يفعل ذلك مثلما يفعله بريخت في مسرحياته التى ارتكز الحدث فيها على حدوتة شعبية [١] : (دائرة الطباشير القوقازية) حيث حكاية سليمان الحكيم والدائرة الطباشيرية وسيلة لمعرفة أم الطفل الحقيقية و(السيد بونتيلا وتابعه ماتي حيث تزويج بونتيلا بإبنته من سائقه في ليلة سكرهم ومعاقبته على ذلك في صباح اليوم التالي) . فكلاهما يأخذ من التراث ما يصلح أن يعالج به موضوعاً أو قضية معاصرة وذلك فعل الحداثة .

وإذا كان الهدف من التعليمية هو التربية ، تربية السلوك الاجتماعي والسياسي في سبيل تغيير الأفراد والمجتمع فإن الحكيم يوظف الحواريات في مسرحيته لذلك الغرض والتعليمية في الحوار المسرحي تتم عن طريق (الحوارية) : وهي أقصر موقف في الحدث يعرض فيه الحوار قضية أو مشكلة وصولاً إلى نتيجة أو حل . وحوار الحكيم المسرحي انبنى على مجموعة من الحواريات كثيراً ما يتخللها خلل في التسلسل وضعف الربط الدرامي مما يضعها في قائمة الصراع الواثب : قضية فرعية تثار في أثناء سير الحدث وتدور حولها المحاورة التي تركز على الدفاع أو التبرير أو الاتهام والدفاع وصولاً إلى الرأي أو الحكم أو القرار أو الخلاصة أو الحل :

قمر : السلام عليك أيها الأمير
شمس : (تحيي بيديها الأمير وتابعه)
الأمير : وعليكما السلام

قمـــر : لقد جئـنا أيها الأميـر لتحمل إليك هذه الصـرة المملـوءة بالذهب " (١٤٨)

وهذه هي بداية الحوارية حيث يظن الأمير أن هذه الصرة إنما هـي هدية وينفي "قمر" ذلك ويخبره أنها مال مختلس من خزائن الأمير نفسه وهنـا تكمن المشكلة إذ أن قمر وشمس قد قبضا على المختلسـين ولكنـهما هربـا منهما . وعند ذلك يبدأ التحقيق مع الخازن الذي ينفي سرقة شئ من الخزانـة وتحوم الشبهة حول ملاحظ الخزانة ومساعده المتغيبين ، وعندما يقرر الأمـير التحقيق معهما يتدخل تابع الأمير لمقاومة توجه الأمير ، لأن في ذلك خـروج من الأمير نفسه عن حدود النظام الذي يرأسه الأمير أو الذي وضـع الأمـير على قمته (رمزاً له) :

التابع : لماذا تتعب نفسك يا مولاي في هذه الأمور ؟! ... ما وجـه الخطورة في شئ كهذا... كل هذا المال سواء خرج مـن الخزانة مسروقات أم مرتبات أم نفقات ... كله عائد إليـك مرة أخرى ...

الأمير : ماذا تقول ؟!

التابع : هذا المال المسروق أين سيذهب ؟... سينفق بـالطبع ... ستشتري به بضاعة وتجارة أنت صاحبها ... وبعد ذلـك يدفع عن الجميع المكوس الواجبة ... فما ذهب من تلـك الجهة عاد إليك من الجهة الأخرى .

الأمير : هذا صحيح

التابع : وأنت نفسك القائل ذات مرة ... ما من درهم يخرج مـن الخزانة إلاّ ويعود إليها بصورة أو بأخرى ...

الأمير : حقـاً " (١٤٩)

وهكذا ما أن يشرع الأمير في التفكير – مجرد التفكير – في مقاومـة سلوك منحرف في دولته ومن موظفي خزانته ، حتـى يجـد تابعـه يقاومـه مستخدماً أقوال الأمير نفسه مما يوقف اندفاع الخط الصراعي فـي الموقـف ليدور حول محاورة تلطف الصراع وتحبطه :

التابع : إنها طاحونة ... دع يا مولاي الطاحونـة تتحرك ... وفـي الحركة بركة ...

الأمير : في الواقع ... خزانتي لن تخسر شيئاً في آخر الأمر ...
إنهم فعلاً لن يأكلوا الدنانير ... وما دام لا أحد يأكل الدنانير
وما دامت كلها ستنفق ...

التابع : فكلها إذن ستدخل جيبك

الأمير : هذا مؤكد

التابع : لا خسارة إذن في شئ "

وهكذا يستسلم الأمير تمام الاستسلام لنظامه ، فالمسألة تـدور فـي إطار سياسي بما لا يخرج عن نظام الدولة الاقتصادي (تمركـز حركـة رأس المال في يد الأمير نفسه) فالأمير نفسه يحتكر السوق .

ويبرز الدور التعليمي من خارج تلك الدائـرة الاحتكاريـة المغلقـة بإحكام ، ذلك أن الوعي يأتي من خارج السياق الاجتماعي القائم ، لذلك يرتفع صوت(شمس) لتبطل النتيجة التي انتهى إليها مفكر النظام الاحتكاري الفردي :

التابع : لا خسارة إذن في شئ

شمس : في الأخلاق "

ولأن هذا كلام غريب ، خارج سياق المجتمع وأعرافه النفعية الفردية لذلك يتساءل الأمير :

الأمير : ماذا يقول هذا الجندي ؟!

شمس : أقول يا مولاي إن خزانتك حقاً قد لا تخسر. ولكن رعاياك ..
هل ترضى لهم هذا الانحلال ؟... "
" لقد أعــدنا إليك الصـــرة ، لا لأنك في حاجة إلى المال ..
ولكن لأن هناك دائماً حاجة إلى العدالة والنزاهة والنظافة ".
ولأن (العدالة والنزاهة والنظافة) شعارات من خارج نظام تلك الإمارة لذلك يكتفي الأمير بتوجيه التساؤل الاستنكاري لتابعه المفكر :
الأمير : ...... أسامع ؟ " (١٥٠)

وما أن تنتهي تلك الحوارية إلى هذه النتيجة حتى تبدأ حوارية جديدة تستهدف تعليمية سياسية جديدة ، فالمسألة ليست مسألة أخلاقية هنا لأنـــها لا تتقصد فرداً بغية تعديل سلوكه ، بل هي في مواجهة نظام الحكـــم فـــي دولـــة بأكملها . ومع توالي الحواريات التعليمية يعرى توفيق الحكيـــم نظـــام الحكـــم القائم على الاحتكار الفردي لاقتصاديات البلاد (المصادر والأســـواق) وبذلـــك يكشف لنا الفرق بين نظامين سياسيين(الاقتصاد الأوتوقراطي الحر)و(الاقتصاد الاشتراكي) ويعرى أبواقه الفكرية والإعلامية ليكسب تـــأييد المتلقـــي للنظـــام الاشتراكي أو تطبيقاته العربية في مصر – آنذاك – وفي ذلك يكمـــن الغـــرض الإعلامي تمكيناً للتأميمات التي قامت بها دولة الستينيات في مصر .

الخلاصة

ونخلص مما تقدم إلى أن الحكيم كان في هـــذه المســـرحية تجريبيـــاً حداثياً . إذ يجرب في التراث بإعادة تصوير حدوتة شعبية وتوظيفها توظيفـــاً معاصراً خدمة لتوجهات نظام الحكم وشعاراته عن طريق حواريات قائمة علـــى التعليمية هدفاً يحض على تخلص المتلقي من سلوكيات غير اشتراكية . وقـــد انطلق من الجديد الذي ينبع من القديم فكانت بنيـــة مسرحيته بنية رومانسية

وبنية توليدية في ذات الوقت لأنها تحض على التغيير الاجتماعي انطلاقاً من الفكر والحواريات لا عن طريق الفعل الحاد والمواجهات الصدامية ، بل تطبيقاً – فيما أرى – لشعار حددته آيات الذكر : (وقولوا للناس حسنا) وهي دعوة إنسانية صادرة عن غير منفعة ذاتية من أشخاص(دعاة) لا تربطهم بالمدعوين رابطة أو سابق معرفة :

" الأمير : ...... لقد أديتما الواجب نحوي

شمس : ليس نحوك ... نحن لا نعرفك ... الواجب نحو ما ينبغي أن يكون " (١٥١).

وتبعاً لما تقدم وجدت أن هذه المسرحية تنقد من وجهة التوليد في بنيتها لارتباط أحداثها بالسياق الاجتماعي والسياق التاريخي للتحول السياسي في مصر نحو ما أطلق عليه بالتطبيق العربي للاشتراكية ، وتنقد من وجهة بنيوية رومانسية وفق (تودوروف وياكبسون وورولان بارت) لارتباط الأحداث باللغة وطرحها للبدائل طرحاً إنسانياً قائماً على توكيد إرادة الذات الفردية الإنسانية في اختيارها الحر والملتزم والمسئول في وقت واحد عند إعادة بنائها لجوهر وجودها وفي تعادلية المواجهة بين الذات الفردية والتغيير أو التحول الإرادي عبر الحواريات والمواجهات الفكرية المتشحة بالمنطق والتي يتعادل فيها تيار الوعي المتبادل بين أطراف الصراع في الحدث ومن هنا يحدث التلاحم بين الذات المنقسمة في شخصية (شمس) والذات المنقسمة في شخصية (قمر) لتتآلف الذاتان وتواجهان المحيط البيئي القائم على التقاليد والعادات المألوفة والتوجهات النفعية الذاتية والاحتكارية في الوسط البيئي (في السياق الاجتماعي) ولكن هذه الذات (الأنثوية) المنقسمة في رحلة وصولها إلى الذات (الذكورية) المنقسمة وقبل التحامها المتآلف تمر بسلسلة من النماذج التراثية الأسطورية التي تعرض عليها من خطابها ما ييسر من يعرض الثروة بلغة (ألف ليلة وليلة) : تحقيق طلبها ولو كان في (كبد الرخ)

في جزيرة (واق الواق) أو تشييد قصر لها على أعمدة من المرجان وآخر يعرض الحب وسعادته في عش جميل وحدائق وخدم وانجاب ينتج (الشاطر حسن) و(ست الحسن) . وكلها نماذج رومانسية ترفضها الأميرة أو الذات المنقسمة والمتوالدة دوما بكلمة واحدة هي " ياسلام !!" وهي تعليق ساخر ناقد للعرض وللصور الأسطورية ولتلك الأحلام غير الواقعية التي تعجب أباها ووزيره .. إلى أن تلتقي بذات ذكورية منقسمة أيضا هي (قمر) وهي شخصية غير عادية بالنسبة لها وبالنسبة للمجتمع ولما كانت هي غير عادية فلذلك فإنهما يلتقيان :

" شمس : اسمع يا هذا !

قمر : يا هذا ؟! أولا أنا اسمي قمر الزمان ولك أن تناديني ياقمر

شمس : هذا اسمك الحقيقي ؟

قمر : وأنت ؟ شمس النهار ؟ هل هذا اسمك الحقيقي ما دمت أنت شمس النهار فأنا إذن قمر الزمان ! "

كلاهما منقسم الذات لذلك فكل منهما يبحث ويستكشف ولذلك فهو يطالبها بأن تترك القصر خلف ظهرها وتنسلخ من المجتمع الملكي وتستجيب لرأيه لأنها مثله باحثة عن الجديد عن ذاتها ، فهو يرفض أن يكون حاكما لو تزوجها وهي تقبل الارتباط به لأن قبول الحكم هو قبول بالقيد وهو يرفضه وهي ترفض القيد لذلك ينطلقان ليبدءا من نقطة البداية ، في اعتماد كل منهما على نفسه وفي ظل تقسيم للعمل في شركتهما أو توحد ذاتيهما . وذلك كله في بنية إطارية رومانسية .

غير أن الطبيعة التوليدية لشخصية (شمس) تجعلها تنقسم مرة أخرى على ذاتها وتفض تآلفها مع (قمر) أو (بندان) بعد رحلة تعليمية قائمة على تيار الوعي ، إذ تحمل (شمس) صفات (قمر) وتمارس التعليمية مع (حمدان) الذي يعاني في قصره ما عانته "شمس" من قبل في بدايتها .

دائرية الأسلوب وعودة غيبة الوعي إلى الشخصيات

ويخلص أسلوب الحكيم في هذه المسرحية إلى دائرية الموقف ، حيث تنتهي رحلة كل من الشخصيات المنقسمة على ذواتها (شمس-قمر-حمـدان) إلى وضعها الاجتماعي الذي سبق وأن رفضته وكأن الحكيم يدين شـخصياته الرئيسية تلك ويتهمها بغياب وعيها حين بدأت رحلة انقسام ذواتها وكأن مـا تصورته تيار وعي ما كان إلا تيار غيبة للوعي . وما كان ذلك إلا تنبؤا مـن الحكيم بدائرية توجه نظام الحكم في المجتمع المصري المعاصر مـن مرحلـة التأميمات في الستينيات إلى مرحلة الانفتـاح الاقتصـادي الاسـتهلاكي فـي السبعينيات وما تلاها من سنوات .

إن الحكيم يجرب أمامنا صورة للحياة الجديدة القائمة علـى انقسـام الذات الفردية والذات الاجتماعية على نفسها ولنرى بأنفسنا مـدى أصالتـها وقدرتها على البقاء والثبات ليصل في النهاية إلى عدم قدرتها علـى الوجـود وعدم أصالتها ومن ثم تراجعها ومن ثم العودة إلى الحياة الأولى وذلك بوضعنا "بإزاء شخصيات عصرية تعاني من مشكلات عصرية وإن ألبسها المؤلف ثوبا أسطوريا يتيح له من المبالغة والتهويل ما يؤكد موضوعه "(١٥٢) ليرتد إلـى واقع ما قبل التجربة بعودة كل من (شمس)و(حمدان)و(دندان أو قمـر) إلـى مرتبته الاجتماعية الأميرة أميرة والأمير أمير والفقير فقير وصعلوك ، وكـأن شيئا مما عرضه في رحلة أبطاله التجريبيين لم يحدث .

وهذا الارتداد للشخصيات ، يعبر عن أن الحكيم نفسه كـان منقسـم الذات والأدوات .

وينطبق على ذلك كله البيت الشعري القديم : الذي أظن أن (الحكيـم) يؤمن به تمام الإيمان :

ما طار طير وارتفع ... إلا كما طار وقع

المبحث الرابع

المتغيرات والثوابت
فى مسرح الفكر عند الحكيم



المبحث الرابع :

المتغيرات والثوابت في مسرح الفكر عند الحكيم

" في الماضي كان الفن التقليدي يقوم على إبراز ما هو ثـــابت فـــي الإنسان ".

غير أنه كان يبرز هذه الصفات الثابتة في مجتمع ثابت " " أما اليــوم فأمام الفن أن يعيد النظر في الصفات الثابتة،لأن المجتمع لم يعد ثابتـا" (١٥٣) ومع أن توفيق الحكيم يطالب الفن بإعادة النظر في الصفات الثابتة تبعا لحتمية التغيير في المجتمع ، إلا أنه يوظف العناصر المسرحية المتغيرة لخدمة الثبات الاجتماعي ثبات الصفات الماضية لا الحاضرة ، فمع أن الإنسان حينما يســير فإنه يقدم قدما على أخرى يثبت قدما ويحرك الأخرى في تبادلية حركية تدفـــع به نحو غرضه إلى الأمام ، إلا أن الشخصيات الرئيسية في مسرحيات توفيــق الحكيم في حركتها إلى الأمام لا تسير في خط درامي رأسي في سبيل تحولـــها الدرامي ولكنها تسير في دائرة مفرغة لتعود مع نهاية دورتها إلى النقطة التي بدأت منها ، إنه يوظف عناصر من أشكال حداثية لخدمة محتويات غير حداثية فأشخاص المسرحية ثورية الوسائل ، رجوعية الأفعال والنتـــائج ... فنتـــائج أفعالها مضادة لتوجهاتها المعلنة ، لأنها ترتد بعد تحقيق جوهر وجودها وفــق إرادتها الحرة في وجودها الجبري ، إلى الأمر الواقع ، إلـــى ذلــك الوجـــود الجبري الذي وجدت فيه أول مرة (في بداية الصراع) ، وبذلك تنفي تجربتـــها إلى العدم (١٥٤) ويجوز عليها قول الشاعر القديم :

ما طار طير وارتفع   إلا كما طار وقع

وبذلك يكون أثر هذه الأعمال المسرحية أثرا سلبيا على المتلقـي ، إذ لا يحض المتلقي ، ومـــن ثـــم المجتمع على التقدم والتغيير أو التحول ، لأن

النموذج الدرامي للشخصية ينتهي إلى السقوط على المحل الذي طـارت منـه وارتفعت ، لذلك أقول أن محتوى مسرحه محتوى محافظا ، مع أنه يتأسـلب بأساليب الحداثة . إن مسرحه يوظف أساليب عرض حداثية ليعطينـا قـراءة تفكيكية لمقدمات مسرحياته المنطقية التي تظهر بوضوح في بدايات العـرض في نصه المسرحي نفسه فالوسائل الحداثية تؤدي إلى قراءة مضادة لطرحـه الفكري الذي حمله لشخصياته الرئيسة وهذا ما وجدناه في (الحمار يفكـر) و (الحمار يؤلف) وفي(شمس النهار) و(شهرزاد)و(يا طالع الشجرة) فالشخصيات تجرب وتتطور وتتحول وعند وصولها إلى النهاية أو الهدف النـهائي الـذي كافحت حتى حققته ترتد على أعقابها قافلة إلى محطة انطلاقـها الأولـى دون سببية . فإذا كانت سببية نضالها من أجل التغير معلنة منـذ بدايـات ظـهور أزمتها ، فإن سببية نكوصها عما وصلت إليه وحققته بإرادتـها وإصرارهـا وصراعها غير مسبب على أي نحو من الأنحاء . وذلك موقـف عبثـي مـن الشخصية في النص المسرحي . ولكن تكرار الموقف العبثي لكـل شـخصياته الرئيسة في مسرحياته التجريبية يجعلنـا نلتقـط خيـط تبادليـة الخصـائص الأسلوبية لمسرحه في تفاعلاتها مع حالته المزاجيـة لنعلـن بعـد ذلـك أن المواقف العبثية للشخصيات في نهاية مسرحيات الحكيم التجريبية هي جزء لا يتجزأ من النهايات الفكرية العبثية للحكيم نفسه ، تلك التي توجها ببرنامجـه الفكري في السبعينيات وعصر الانفتاح الذى حواه كتابه المرسوم بـ(عودة الوعي)(١٥٥) فبداياته الفكرية في العشرينيات في كتاب (عودة الروح)(١٥٦) بدايات الإمساك بمفتاح التحول لتنهت خلال مسيرته الفكرية الحلزونيـة إلـى نقطة البداية نقطة التوقف وهي نفسها نقطة انطلاقه الأولى. فكأنه وقـع فـي نفس محل تحليقه .

وعلى ما تقدم نقول إن الحكيم لم يكن حداثيا ، بل هو تقليدي محـافظ من حيث الفكر والقيم وإنما أدواته المسرحية وعناصر صياغاته التجريبية في

المسرح هي الحداثية إذ لم تكن له حساسية فكرية جديدة . ولكنه استخدم أدوات مسرحية وعناصر معاصرة هي أدوات تحقيق الحساسية الفنية والفكرية لتثبيت الفكر التقليدي والقيم والصفات الخاصة بمجتمع توقف عن الحركة . مجتمع في ذهنه هو ، مجتمع مضاد للمجتمع المعاصر (المعيش) وبذلك فإنه قد ضرب حصارا حول الحداثة في الفكرة والمحتوى وسيجهما بحداثة الشكل ، فبدا الشكل ثوريا في حين ظل المحتوى رجوعيا (محافظا) وهو نفسه يؤكد ذلك حيث قال : " التجديد ليس الانفصال .. إنه تجديد الأوراق والزهور في شجرة غائرة الجذور"(١٥٧) فهو لا يجدد في الصفات والمحتويات المضمونية للمجتمع وإنما يجدد في الأسلوب ." إنها دائما حالة القلق والبحث والتنقيب عن الأسلوب " (١٥٨).

ومن الغريب أن الحكيم نفسه وهو القائل : " لن تعيش السيارة والطيارة إذا أنتجها المنتج ونفر منها المستهلك وتشبث بالحصان والمركب " (١٥٩).

من الغريب أن نجده متشبثا بالمضامين القديمة مع انتفاء مستهلكيها! وهو في واقع الأمر لم يخدعنا ، لأنه يعلن في كل تذييلاته لإصدارات كتبه ونصوصه الأدبيةوالمسرحية عن قناعاته وتوجهاته الأسلوبية فتجديد (الأوراق والزهور) ما هو إلا تجديد لمظهر الوجود الحي للشجرة فهو ينقلها من أصيصها إلى البستان أو الحديقة ليجدد حياتها القديمة وهي في موضعها وعلى حالتها القديمة ، وكل ما هنالك أنه أعاد لها كساءها من الأوراق والزهور . وهو واضح كل الوضوح إذ يعلن أن بحثه وتنقيبه قد قصره على الأسلوب ، هو باحث عن الأسلوب دون أي حركة في اتجاه المضمون .

وهو نفسه القائل : " لولا دواعي النهضة التي تقضي بأن تكون كل أنواع الفن في المسرح وغيره ممثلة لدينا ... وأن تفتح كل الابواب أمام كل السبل والطرق والاساليب حتى يستطيع كل جيل أن يتحرك ويسير . لا يعوقه

باب مغلق عن اختيار النوع الذي يؤهله له استعداده ، لولا هذا الاعتبار الـهام لما رأيت ضرورة لفتح هذا الباب ... فإن ما نخشاه هو أن يجمد فننا في قالب واحد ، في الوقت الذي يتحرك فيه الفن العالمي في مختلف الاتجاهات "(١٦٠) وهو يحاول في مجاراته للأساليب الغربية الحديثة حيث يطلق على تجريبيـــة الشكل في (يا طالع الشجرة)(اللاواقعية الشعبية الفكرية)(١٦١) وهـــو يفـرق بينها وبين مسرحه الذهني فيرد (أهل الكهف)و(شهرزاد)و(سليمان الحكيم) إلى ما أسماه (المجازية الفكرية) تماماً مثلما أطلق على معالجاته للفكر الوجـــودي في المسرح بـــ(التعادلية) . وإذا كان الشكل عنده هو الذي بعـــث المحتـــوى التقليدي من نومه - مجرد إيقاظه من سباته - فهو بذلك يكون نصف شكلاني فالشكل عنده وإن كان سبباً في إبراز المحتوى ، إلاّ أنه مجرد وسيلة لبعثـــه - وهو أمر يذكرنا بالحية التي تغير جلدها أو ثوبها بين الحين والحين الآخـــر - فالشكل متغير عنده ولكن الفكر لا يتغير وفق تغيرات الشكل . المضمون ثـابت لا تغيير فيه ولا تغير من ناحيته فبداية المضمون أو المحتوى تبدو كمـــا لـــو كانت تسير نحو التغير لكن نهايته مضادة لبداياته ، والمضمون بهذا الشـــكل مفكك البنية لأن نتائجه مضادة لمقدماته .

وأخلص مما تقدم إلى أن الحكيم قد جدد في الشكل المسرحي ، ليـس عن ابتكار ، ولكن عن اتباع تجديدات المسرح الغربي، ففي مسرحية (ياطالع الشجرة) يخلق علاقات تشكيلية وتركيبية متداخلة العناصر ، وهو يؤكد ذلـــك في مقدمته لها : " فالذي تمثلته فيها هي العلاقات التشكيلية والتركيبية فـــوق خشبة المسرح بين أشخاص ومواقف وأزمنة وأمكنة وأصوات يتداخل بعضـــها في بعض تداخلا... ماديا ، كما تتداخل الألوان والخطوط والأشكال في التصوير الحديث" (١٦٢) وفي (شهرزاد) - كما يقول : " إحساسي كان موسيقيا .. مـــا كنت أتمثل أشخاصا ولا أتصور مواقف ، بل أحس بموسيقي تطن في أذنـــي" (١٦٣) ومن حيث المضمون " رأى توفيق الحكيم أن يوقظ الزمن في الأشياء

ويجعله يتحرك ويعمل تأثيراً فيما حوله ومن حوله "(١٦٤) وهو يقول حـــول ذلك : " تناولت قضايا ذهنية تنبع من تفكيرنا الشرقي مثل " أهل الكــــهف " و "شهرزاد" و" سليمان الحكيم " (١٦٥) .

إن مسرح الحكيم من حيث المضمون يقوم على (هزيمة الإنسان أمام الزمن) ومن هنا فإن الأحداث تبدأ في مسرحه من الشك والرفـــض فـــالثورة أحياناً – وتنتهي بالتسليم واليقين لذلك تبدو المنطلقات المضامينية في الحـــدث حداثية في حين أن المعطيات المضامينية أو نتائج الحدث يقينية . وهـــذا مـــا جعلنا نقول أن المضامين في مسرحه مضامين تفكيكية – إذا جاز هذا التعبير– ولذلك نرى ما رآه بريخت من " أن كل تجديد في الشكل لا يخدم مضموناً فكرياً أو اجتماعياً يظل شكلاً عقيماً لا نفع فيه " ونضيف عليه مضمونـــاً فكريـــاً أو اجتماعياً جديداً – أو تقدمياً أو مغايراً .

عناصر التفكيك (في الدنيا رواية هزلية) (١٦٦)

إذا كان التفكيك في العمل الأدبي يدرك حالة تأسس بنيته على تشظي عناصره وارتكازه على أسلوب الإحالة إلى نصـــوص أدبيـــة أخـــرى ســـابقة ومشهورة وتوظيفه لأسلوب السرد الانعكاسي ، وتوفيقه بين عناصر من فنون أدبية مختلفة (القصيدة–القصة–المسرحية–الفن التشكيلي–الموسيقي–المسمع الإذاعي– المشهد السينمائي أو التليفزيوني) إلى جانب انتفاء الوحدة العضوية المتماسكة مع تعمد عدم الخلاص إلى معنى نهائي للنـــص الأدبـــي والحنيـــن للماضي مع التداخل المكاني والزماني والواقع والوهم ، فإن نـــص مســـرحية (الدنيا رواية هزلية) يتمثل فيها الكثير من هذه العناصر والأساليب .

دائرية الحدث والشخصية والحوار

تأسس الحدث في هذه المسرحية على عدد من موظفي الأرشيف في إحدى المصالح الحكومية يهيمن أحدهم(راشد) على حركة السجلات ويترك زميليه (خالد) الموظف الجديد و(علوية) بدون عمل ، تنشغل (علوية) بأشغال الإبرة ويتبرم خالد من بقائه موظفاً بدون عمل . الأمر الذي يجعله يطلب من الساعي أن يبتاع له بعض الروايات البوليسية لإضاعة الوقت أو شغله ، غير أن الساعي يحضر له بعض كتب السحر ويبرر ذلك بأنها كلها كتب إثارة . ويشرع خالد في قراءة كتب السحر في فراشه حتى يستغرق في النوم . وهنا تتحول الأحداث في المسرحية إلى حلم طويل، يرى خالد نفسه فيه يكرر عملية الموت والتناسخ في شخصيات تاريخية مثل(كيندي) ومعه علوية التي أصبحت (جاكلين كيندي) ويموت ليتناسخ في هيئة صياد ، ثم يتناسخ ليصبح مستشاراً لكليوباتره التي أخذت علوية هيئتها وهكذا بينما في كل مرة يقبض روحه (حامد) زميله وراشد اللذين أصبحا (حاصد)و(راصد) كناية عن حاصد الأرواح (ملك الموت) وراصدها عند الميلاد – في الموروث الديني – ويتكرر الموت والتناسخ حتى استيقاظه من حلمه أو نومه. والحدث على هذا النحو يستعرض لنا طبيعة الرفض عند الإنسان ، فالإنسان دائماً أبداً رافض لواقعه المعيش وفي كل حالاته لأن تلك هي سنة التجدد ، سنة الحياة ، لا استمرار لها إلاّ بالتجدد ، ولا تجدد إلاّ بالرفض ، رفض الثبات ، رفض الجمود . والمضمون على هذا النحو مضمون حداثي غير أنه ينتهي من حيث بدأ ، لم يكن رفضاً للواقع المعيش بل هو رفض للثبات على الحالة الجبرية المعطاة . فالحدث قائم على دائرية الأسلوب ، اوكذلك الشخصيات والحوار . ودائرية الأسلوب حيلة فنية توكيدية ، يعمل الكاتب عن طريقها على توكيد البداية أو المضمون الاستهلالي .

مظاهر تفكيكية في المسرحية

أولا : البقع المتناثرة (تشظي الحدث) :

ويظهر التشظي في تلفيق أحداث أو بقع صراعية متناثرة تتمثل عـن طريق الإزاحة(إزاحة) للشخصيات الواقعية(خالد-راشد-علوية-الساعي-حامد) وإحلال بدائل لها أو انحرافها عن صفاتها ووظائفها الفعلية إلى صفات وهيئات ووظائف بديلة (خالد) يتبدل بروميو ثم كيندي والصحافي والصياد ومستشـــار كليوباترة ، و(علوية) تتبدل صورة ووظيفة لتصبح جولييت وجاكلين كينـــدي وزوجة الصياد وكليوباترة ومساعدة عالم ، ويتبدل راشد ليصبح الملاك حـامل سجل الأرواح وحامد (ملك الموت) .

ثانيا : الإزاحـــــــــة :

"راشد : اسمع .. أنت لسه بتفكر في حياتك السابقة "(١٦٧)

راشد : روح تاجر كبير

خالد : تاجر إيه ؟

راشد : تاجر فسيخ " (١٦٨)

ثالثاً : اعتباطية الصفة :

" خالد : ...أنا طموح ... ما ارجعش الدنيا تاني أبداً إلا علشان أعمل عمل ضخم .

راشد : أنت وحظك بقي ... حسب الملف اللي يقع في يـــدي ... إذا كنا ح نفصل أرواح حسب المقاس والطلب مش ح نخلص.. إحنا هنا مش ترزية ومحل أزياء " (١٦٩)

رابعاً : التباديـــل :

" راصد : (يمسك بجرس صغير أمامه ويهزه برفق.فيظهر عم خميس الساعي في ثياب أخرى غريبة ...)
اتفضلوا انزلوا الدنيا تاني ... كل واحد حسب ملفه الجديـــد
(الأرواح تسير على مهل ... وتهبط من المرتفع .. وتختفي في الظلام ... ولا تلبث أن تسمع أصوات أطفال تولـــد ... صائحة : واء ... واء ... " (١٧٠).

راصد : (لخالد) اخدت لك غطس في بحر النسيان ؟

خالد : أيـــوه

راصد : تعرف أنت جيت منين ؟

خالد : لا...

راصد : تعرف أنت رايح فين ؟

خالد : لا ...

راصد : عظيم ... تفضل انزل الدنيا تاني ... حسب ملفك الجديد...
(خالد يسير كأنه منوم ... ويهبط من المرتفع ويختفي فـــي الظلام ... ولا يلبث أن يسمع صوت طفل يولـد : واء..واء واء... ولكن بنبرة مميزة قليلاً) (١٧١)
(حجرة محترمة ... ومقعد كبير وثير يغرق فيه خالد... وقـد أصبـح في وضـــع محتـــرم ... إنه الآن رئيـس دولـــة كبري " (١٧٢) .
(يفتح البـــاب فجأة ... وتظهر زوجة الرئيس وهي الآنســة علويـــة ...) (١٧٣)

خامسا : الإحالة إلى نصوص أخرى :

(خشبة المسرح ... عليه جزء كبير من ديكور مأساة روميو وجولييت لشكسبير ... هو منظر الشرفة مدلى منها سلالم من الحبال .. وخالد في ملابس روميو عند أسفل السلم ... ومعه الأنسة علوية في ملابس جولييت واقفة في الشرفة ... والتمثيل لم يبدأ بعد ... ومدير المسرح واقف يعطي التعليمات الأخيرة ...) (١٧٤)

"...... أبواق ... والمستشار يرتب هندامه استعداداً لاستقبالها ... وتظهر علوية في هيئة كليوباتره " (١٧٥)

" أبواق ... ويظهر خالد في هيئة القائد الروماني أنطونيوس "(١٧٦)

سادسا : المقاربات اللفظية في الحوار :

تتبدل اللغة الرومانسية لروميو وجولييت(خالد وعلوية)في صورتيهما الجديدة لتصبح مجرد مقاربات لفظية لا روح فيها ولا نبض :

جولييت : (تتقدم) روميو حبيبي احلف لي بالصاروخ .. إلا القمر م اللف ناوى يدوخ

روميو : دوختني حبل السلالم وأنت في البلكون .. دلوقت باتشعلق في حبل الكون

جولييت : والحب يا روميو دلوقت فين أراضيه ؟

روميو : الحب ؟ .. حب إيه اللي جايه تصحي فيه .

جولييت : ليه يا حبيبي ليه .. الحب راخر طار .. ولا انجذب في مدار وألا جرى له إيه ؟ " (١٧٧)

تؤدي هذه التداعيات اللفظية إلى المقاربة اللفظية بديلاً عن الرومانسية اللفظية (اللغة الرومانسية) وتعمل المقاربات على تفكيك الأسلوب وتفكيك الأثر الدرامي المتوقع في موقف رومانسي معلوم ومألوف ، بخلق

تنافر بين الموقف والشخصية واللغة أو الوسيط الاتصالي المألوف والمناسب للموقف الرومانسي ، ويهدف هذا التصوير الدرامي التقريري إلى دعوة لحساسية جديدة، عصرية تتوافق مع العصر بتحلله الاجتماعي فكرياً وسياسياً واقتصادياً ، حساسية مادية ، ولا يتأتى ذلك إلاّ عن طريق تفكيك الطبيعة الرومانسية لحدث التقاء بين عاشقين ، تفكيك وسيطهما الاتصالى . فالإحالة إلى نص شكسبير هنا ليس هدفه بعث شكسبير ونصه الخالد وإنما للدلالة على افتقاده، هو نوع من الحنين إلى الرومانسية التي افتقدت في عصرنا الحديث :

"جولييت : لا تقسم بالقمر يا روميو ... حتى لا يتغير حبك كل شهر كالقمر ...

روميو : لا أقسم بالقمر ولكن بالشجر

الملقن : (نفاد الصبر) ما فيش شجر ... قمر ... قمر

جولييت : يا حبيبي لا تقسم بالقمر .

روميو : (للملقن) (وقد خرج عن حدوده) لا القمر ولا الشجر ... أقسم بإيه ؟!! اتفقوا على حاجة قمر ولا شجر ؟! دا شئ يجنن " (١٧٨)

"روميو" العصر نافد الصبر . رافض للمألوف ، خارج عن النص ، رافض للتلقين .

سابعا : التفكيكية في الشخصية وفي وسيطها الاتصالي :

بني الحكيم الشخصية الرئيسة في هذا النص بنية مفككة ، رافضة لواقعها دائماً ، من هنا تعمل على هدمه ، وتسعي نحو تجديد هيئتها ووظيفتها الحياتية ووسائط اتصالها بما هو خارجها ، في كل مرة تتوالد فيها . هي شخصية حداثية - مظهراً- لأنها في حالة توالد دائم . ورفض دائم لما هو تقليدي ومألوف أو متبع مع التهوين وبخس قدر القدماء والتحرر دون التزام

أو مسئولية :

" خالد : وإيه يكون يعنى شكسبير ... جعيص علينا "

" المدير : كان باين عليك بتنسي... لولا الملقن ... وكل ما حد يكلمــك تقول سيبوني لجمهوري ... قــدام الجمهور الممثل بيبقـــي حاجة تانية ...

خالد : دى مسئوليتي أنا ... كل واحد هنا عليه مسئولية ... أنــت مثلاً يا حضرة المديــر متأكد أنــه ضروري اتشعلق علـــى السلالم الحبل دي ؟!

المدير : ضروري ... طول عمر روميو يطلع لغاية بلكون جولييت... أمال ح يقول لها باى باى من بعيد لبعيد ؟! " (١٧٩)

إن الشخصية الحداثية (خالد) تفكك الشخصية التراثية (روميو) فـــي النص المحال إليه . واللغة العصرية تفكك لغة حوار روميو وجولييت التراثيــة الرومانسية، ودخول المدير فيه تفكيك للحدث المعاد تصويره تصويراً عصرياً، سالباً لروحه الشعري التراثي، نافياً لفكرة الحب العذري وللجو المهيئ لحدوثه إن الموقف المعاد تصويره بأسلوب(التمثيل داخل التمثيل) : الاستطراد التمثيلي فيه نوع من المعارضة لنص (روميو وجولييت) بيان لرفض المجتمع المعاصر لهذا اللون التراثي من الحب ، لذلك فإن الألفاظ تبرز الصورة المادية لمفردات الفعل في الحدث ، للأدوات ، وليس للمشاعر : " الحيطان عالية - الســـلالم - الحبل-العيش والملح-الصاروخ-شورت-كباريهات-أوكسجين).

وإذا كانت الحداثة مطلباً للتغير نحو التقدم وتجديد الحياة واستمرارها متجددة متطورة فإن ذلك لا يتأتى بدون أدوات متجددة ووسائل مناسبة لذلــك التغير أو التوالد المستمر ، وبإحاطة تامة لطبيعة المرفـــوض والتمكــن مـــن أدوات التغيير .

إن حداثية (خالد) هي حداثية خارجية ، أي أنها غير مؤهلة داخلياً للتغيير المضموني أو الجوهري ، شأنها شأن الوسط المحيط :

" الملقن : (هامساً) السلام والحبل مش في النص ...
روميو : إنها موجودة أمامي ... فوق هذه الحيطان العالية ... التي سأجتازها بعون الحب على أجنحة الهوام ...
الملقن : (هامساً) الهيام
روميو : الهوام "
جولييت : بماذا تقسم لي يا روميو ؟!
روميو : أقسم لك ... با ... بالعيش والملح ؟! " (١٨٠)

إنها تحسن استعادة ما لقنته ولكنها مع ذلك ترفض التقليدي والمألوف :

" الملقن : أقسم لك بالقمر..بهذا القمر الذي يتوج بالفضة هام الشجر
روميو : أقسم بهام الشجر ... (١٨١)

وما شخصية (روميو) المستعادة إلاّ تسطيح لشخصية (روميو) التراثية ، وهو تسطيح ينسجم مع ما في المجتمع المعاصر من سطحية ترفض الماضي وتقف في وجه عودته على صورته التراثية ، مع حنينها إليه ، ذلك الحنين الذي يستعيد الماضي لينقده ويتخطاه :

" المدير : (في الكواليس يشد شعره ثم يخرج إلى الجمهور) أيها السادة نأسف لاضطرارنا إلى إيقاف التمثيل لحدوث عطل فني ... وسنتدارك .
خالد : (ينحي المدير ويتقدم إلى الجمهور) أيها السادة ... العطل الفني اللي أشار إليه السيد مدير المسرح هو أن المرحوم شكسبير أصبح كلامه فارغ..مات قبل ما يعرف إن الإنسان وصل القمر... النهاردة الإنسان وصل القمر على صاروخ..

ولذلك وأنا مقترح تعديل نصه بما يساير العصر الحاضر ... تسمحوا لى أعرض التعديل ...» (١٨٢) .

وهكذا يدور الصراع بين أنصار القديم واحترام النص التراثى وأنصار التطاول عليه بحجة التحديث والتجديد :

« المدير : تفضل بره ...الجمهور ما يقبلش الكلام ده »

الجمهور : (يصفق)

خالد : الجمهور قابل .... سيبينى

المدير : (للجمهور) تسمحوا له بالكلام ؟

الجمهور : (يصفق)

خالد : يخرج للمدير لسانه ثم ينحني للجمهور) شكرًا » (١٨٣)

إن الحكيم يدين موقف الجمهور، يدين سطحيته، كما أدان سطحية شخصيته المتسلقة سلم الحداثة دون تأهيل، لذا فانها تهدم كل شيء .غير أن (الحكيم) يصور الواقع المعيش الذى يسعى الى تجاوز الماضى والتراث ومصطلحاته .. فالقمر فى التراث شيء وفى الواقع العلمي شيء مختلف. كما أن الاندماج فى الواقع المعاصر غير موجود، وغير مطلوب، لأن الاندماج هو العمود الفقرى لتقدي الصورة المعطاة، لذلك فان الارتجال أو ما جاء فى حوار (خالد) مسجوعًا حيث يتجه الى الجمهور ويأخذ فى الإلقاء:

« خالد : روميو النهاردة ركب وطار / حمار فضا بلغ القمر أخر النهار وجوليت زملتها فى انتظاره هناك / فوق فم البركان يشبه الشباك ... قاعدة تفلى شعرها م القلشى / وتقول لعين الشمس ماتحماشى ... أحسن غزال الأرض صابح ماشى (ثم يلتفت إلى زميلته جولييت) واتفضلى يا زميلتى يا جولييت ومثلى

التمثيل الني النهاردة ماشي ...

جولييت	:	(تتقدم) روميو حبيبي أحلف لي بالصاروخ/ لا القمر م اللف ناوي يدوخ ..." (١٨٤)

وتتحول المحاورة بينهما إلى كلام مسطح ولغو فارغ لا حياة فيه ثم ينقلب إلى تشاتم وردح إلى أن يتدخل المدير ويفكك تلك الحوارية أو دورة (الردح) :

" روميو	:	وعاوزة ليه تتنفسي . ما تسكتي وتخرسي
جولييت	:	أنا اللي اخرس يا بجم ما تخرس انت وتتكتم
المدير	:	(يتدخل) ما تخرسوا انتم الاثنين وتتكتموا وتخلصونا
جولييت	:	(للمدير) ما تشوشرش على الاندماج الفني
المدير	:	الفني ؟!
روميو	:	(لجولييت) عيدي الجملة " (١٨٥) (وتستمر وصلة الردح الغزلي إلى أن يطردهما المدير على الرغم من أن الجمهور يطلبهما) :
جولييت	:	اسمع يا روميو يا حقير إن كنت ناوي على الغجير دأنا جولييت ماليش كبير .
المدير	:	(غير صابر) ما شاء الله على شكسبير ... بره ... بره... أنت وهي ... " الجمهور يصفق "
روميو	:	الجمهور عاوزنا ... الجمهور عاوز كده " (١٨٦)

إن الحكيم يصور ثقافة العصر في سطحيتها في أسلوب تفكيكي أي مضاد لها ، هو في الواقع يدين سطحية المثقفين من خلال هذا الحدث الاستطرادي الذي تولد عن حدث تناسخ (خالد) في شخصية (روميو) وتناسخ

علوية في شخصية جولييت من خلال موتهما وتناسخهما في الحلم . وهو يدين القيم العصرية القائمة على التحلل والتفكيك والانفلات من القيم والثوابت .

«المساعدة : إيه يعنى لما واحد يحبينى ويمتعنى وأجيب منه طفل جميل .

«العالم : أنا علشان الغيرة ؟ إزاى أفكار زى دى تخطر على بالك ؟

«الاتهام : الأمومة .. رغبة الزوجة في الأمومة» «ولكن المتهم ضد انجاب الأطفال وفلسفته قائمة على إلغاء الأجيال»(١٣٧)

ثامناً : تداخل المكان والزمان والشخصيات والوسائط الإتصالية فى الحدث

وإذا كانت الكتابة التفكيكية تعمد إلى خلط الأنواع الأدبية والفنية خلطاً لا يسعى الى التجانس أو وحدة الحدث، فإن مسرحية (الدنيا رواية هزلية) تعمد إلى ذلك ، فهذا (خالد) في حجرته حائر ملول يمر بكل ركن ، ويقلب في كل شئ ثم يعيده، يترنم بأغنية ، ثم يهمهم بكلام غير مفهوم مع نفسه حيناً آخر ... وأخيراً يفتح جهاز الراديو ، فإن ذلك كله عبارة عن علامات يثبتها النص الموازى (الإرشادى) لتعكس الواقع النفسى للشخصية – وفق البنيوية النفسية – فالمكان يتسع ويضيق وفق اتساع حالته النفسية أو ضيقها . والأماكن كلها بالنسبة للشخصيات في هذه المسرحية بإستثناء شخصية (راشد) الذى يقدس المكان على حساب الزمن ، لذلك نجد دلالة الزمن عنده رحبة ومتسعة وغير محددة . فالزمن عنده غيرمحسوس، لأن الأرشيف حياته وعشقه ودنياه، وهو على العكس من (خالد وعلوية) حيث إن الزمن عندهما محسوس ، لذلك فهما منهزمان دائماً أمام الزمن وفى حالة تناسخ أو توالد تحدث لهما ، فإن الزمن ينتصر عليهما ، على العكس من (راشد) و (حامد) و (الساعى) : الذى فرض الثقافة السلفية ، والذى يجلب كتب حلول الروح أو تناسخ الأرواح عند الهنود والمصريين القدماء بديلاء عن الروايات البوليسية .

التي طلبها منه (خالد) فهي شخصيات ثابتة ومحركة للمتغير (خالد-علوية) في الحالة الدنيوية الحقيقية وفي الحيوات المتغيرة في الحلم .

ولأن كل شخصية من هذه الشخصيات معتزلة للقطيع البشري في حيز المكان (خالد بالجبر) علوية وراشد (اختياراً) لذلك يسعى الموجود جبراً (خالد) إلى تغيير وضعه ، ولما يعجز عن تغييره على المستوى الواقعي المعيش ، فهو يحلم بتغييره يخرج من ضيق النفس والمكان والزمان والحيثية إلى ما هو رحب مكانياً وزمانياً ونفسياً ومن حيث الحيثية . غير أنه في كل مرة يضيق به المكان والزمان ، مع تضخم حيثيته ليهزم من الزمان في النهاية .

تاسعاً : السرد الانعكاسي :

إن للسرد الانعكاسي دوراً في الحدث الدرامي التفكيكي ، وهو نوع من الحديث الاستعادي أو الاسترجاعي مع النفس (المونولوج) القائم على صوتين في داخل الشخصية ، وهو مختلف عن (المناجاة) في كون المناجاة قائمة على صراع صوت العاطفة مع صوت العقل داخل الشخصية في موقف ما وليس حديث (خالد) هنا من المناجاة في شئ ، وإنما هو شبيه بحديث الإنسان مع نفسه ، غير أن الحكيم هنا يواجه صوت خالد بصوت المذياع . يجعل خالد يقيم حواراً أو نقاشاً مع صوت المذياع ، فكلا الصوتين انعكاس سردي لذاتي الصوتين :

" المذيع : (في الراديو) كيف تمضي وقت فراغك من العمل ؟

خالد : (هازئاً) فراغي من العمل ؟

المذيع : (يستمر) بعد العمل يحتاج الإنسان إلى شغل الفراغ ...

خالد : واللي وظيفته الفراغ يحتاج لإيه ؟!

المذيع : (مستمراً) وهناك جملة طرق لشغل فراغك

خالد : قل لنا يا سيدي " (١٨٨)

. مع إن مسرح الحكيم تتداخل فيه العناصر التراثية ، ومع ذلك فإنه دائماً ينتصر للمضامين التراثية ، ولا تلجأ نصوصها المسرحية إلى الحداثة إلاّ من ناحية عناصرها الفنية المتعلقة بالأساليب والأشكال . ولذلك فإني أجد أنه لا مندوحة للناقد المعاصر حين يستعيد نصوص الحكيم المسرحية فيتوجب عليه قراءتها وفق (نظرية التلقي) مستعيناً بالمتوسطات القرائية حيث يدرك جملة التحصيل المعرفي لكل نص ويفك علاماته ويؤول مضامينه بما لا يخرجه عن إطاره الفكري أو الذهني أو الرومانسي أو مستعيناً بالسياق الاجتماعي والسياق التاريخي . وأري أن ليس عليه أن يتقيد بنظرية نقدية محددة لأن هناك في النصوص ما يحتاج نقده إلى النقد الأنثروبولوجي ، فهناك مناطق رئيسة في أحداث المسرحية – على سبيل المثال – وفي حدثها الرئيسي حيث فكرة (تناسخ الأرواح) يجب ردها حالة النقد إلى أصول تراثية ومعتقدية ارتبطت بتاريخ اللاوعي الجمعي للمجتمع البشري الموغل في القدم . والأمر نفسه نجده في نص(أهل الكهف)وفي نص (على بابا والأربعين حرامى)(١٨٩) وفي نص (يا طالع الشجرة)(الطعام لكل فم)وفي نص (احتفال أبوسمبل)(١٩٠) في حين تصلح البنيوية التوليدية لنقد (شمس النهار) و(السلطان الحائر) وتصلح البنيوية النفسية في نقد (شهرزاد) كما تصلح السيميولوجية في نقد (مجلس العدل) و(الحمار يفكر) و(الحمار يؤلف) وتصلح البنيوية اللغوية في نقد (الزوم ما لا يلزم)(١٩١) وتصلح التفكيكية في نقد (الدنيا رواية هزلية) و(بنك القلق)(١٩٢) تلك التي انبنت على ما أسماه الحكيم بالرواية وهي "مزجة متهندسة المقادير بين شكلين أدبيين شديدي الاختلاف من حيث التأدية فهي غير متساوية الطبع من حيث الجمع بين عالمي التشوف والسماع عند التأدية ، فالأجزاء الروائية العشرة –التي تستهل بها الفصول– سردية الطابع– ويحكيها المؤلف نفسه على نحو توصيفي صرف ، أما الأجزاء الحوارية – التي تذيلها – فيراد منها أن تكون دراميه الطابع " (١٩٣) إن الحكيم في هذه

المسرحية يتجاوب مع الخلط الذي أنتج القلق بخلط بين الفنون المختلفة مـــن رواية ومسرحية وغيرها من الفنون الأدائية المختلفة "(١٩٤) " ربمـا أراد أن ينتج لوناً فنياً يقرأ ولا يمثل شأنه في ذلك شأن شو " (١٩٥)

خلاصة البحث ونتائجه

أولاً : خلصت في المبحث الأول حول (منظومة الفكر في مســـرح توفيـــق الحكيم) وبعد مناقشة إشكالية المصطلح بين مسرح الفكرة ومسرح الأفكـــار والمسرح الذهني إلى أن هذا المصطلح ملتبس عند الباحثين إذ يخلط بعضـــهم بين مصطلح الفكرة(الدعوة) ومسرح الأفكار ويخلط البعض الآخر بين مصطلح مسرح الفكرة والمسرح الذهني .

كما خلصت على ضوء تحليل عدد من مسرحيات الفكر عند توفيـــق الحكيم إلى أن بعضها يدخل ضمن تصنيف مسرح الأفكار وبعضها يدخل ضمن تصنيف مسرح الفكرة .

وخلصت إلى أن المسرح الفكري يتشعب في توجهات ثلاثـــة هـــي : مسرحية الفكرة والمسرحية الذهنية ومسرحية الأفكار وأن الحكيم مارس هـذه الألوان المسرحية الثلاثة منفصلة وممتزجة وكشفت عن الفوارق الجوهريـــة بين هذه التوجهات على النحو الآتي :

•• المسرحية الذهنية :

وهي مسرحية أفكار التلقي حيث يوضع المتلقي في وضع المتردد في قبول الصورة ليمحصها عقلياً وهو تردد ينتج عن تعارض الميول الشـــخصية الطبيعية للشخصية مع شعورها بالواجب حيث تأسست على صـــراع الصـــور اللفظية والمرئية الترابطية في ذهن المتلقي عبر تأملها فور إرسال الشخصية

المسرحية لها ليعمل ذهنه في تحويلها إلى صور لفظية مرئية ضمنية ثم إلى صور لفظية مرئية صريحة حتى يصل إلى دلالاتها وذلك يستغرق منه زمناً أطول من ترجمة الصورة اللفظية المرئية الصريحة ، ولذلك فهي صالحة للقراءة حيث يكون لديه وقت كاف لتأملها أكثر من صلاحيتها للعرض المسرحي ومثالها (شهرزاد-براكسا-سليمان الحكيم-بيجماليون-يا طالع الشجرة-أهل الكهف-رحلة إلى الغد).

•• أما مسرحية الأفكار :

فهي مسرحية التلاعب بالألفاظ التي يتسلح بها عدد من الأفكار المتعارضة في إطار الخبرة الفكرية للكاتب وترتبط فيها الصورة بالمظهر فالتفكير هو المظهر الرئيسي في الوجود الإنساني ولذلك فالأفكار تتجسد في الشخصيات ، ليبرز الفكر على حساب الفعل لذلك فإن الحدث فيها غائب والحركة بطيئة والحوار نوع من المناقشات الكلامية المباشرة والمواجهات الجدلية التي غالباً ما تصاغ على هيئة أسئلة وأجوبة ولذلك يعد هذا اللون من المسرح وهو مسرح أفكار الكاتب المتعارضة والصور فيها هي صور ترابطية حيث ترتبط بعدد من الأفكار في مواجهة أفكار أخرى نقيضة ترتبط بسلسلة أفكار مساندة لها لتتعادل في النهاية فكرتان . ومثالها :(السلطان الحائر - الدنيا رواية هزلية - لزوم ما لا يلزم - احتفال أبو سمبل - الحمار يؤلف - الصرصار ملكاً - أوديب الملك).

•• ومسرحية الفكرة (الدعوة) :

تنبني على فكرة مسبقة يريد الكاتب كسب التأييد لها لذلك يقف وراءها بكل ثقله في مواجهة فكرة نقيضة لها لينتصر في النهاية لتلك الفكرة التي تبناها وحققها في نصه المسرحي ولذلك تعرف بمسرحية (الدعوة) ومثالها (الأيدي الناعمة-مجلس العدل-شمس النهار-الحمار يفكر).

ثانيا : المبحث الثاني : مسرح توفيق الحكيم بين نظريـــة الاكتمال والميتيمالية :

خلصت إلى ما يأتي :

•• تنحدر بعض نصوصه من نصوص سابقة لغيره(مجلس العدل-الحمار يفكر- أوديب الملك - براكسا- الطعام لكل فم - الدنيا رواية هزلية).

•• تتوالد بنية النص المسرحي الفكري (مسرحية الفكرة) من ســـياقات اجتماعية وتاريخية(السلطان الحائر-بنك القلق-الأيدي الناعمة-شمس النهار-مجلس العدل - الحمار يفكر).

ثالثا : المبحث الثالث : التوفيق في مسرح الحكيم بين حداثة التراث وحداثة المعاصرة :

رأيت في جهوده المستميتة نحو تجديد أساليب المسرح ما يأتي :

توظيفه للنظرية السببية في تصوير الوجود السلبي والوجود الإيجابي في مسرحية الحمار يفكر :

•• تتداخل عنده الأماكن والأزمنة والمفاهيم والشخصية والأفكار .

•• تتأرجح عنده حركة الفعل بين المركز والهامش .

•• غالبا ما يلجأ إلى التسميعية بين التراث والمعاصرة .

•• يبرز الدور الإعلامي في الحوار في تزييف الحقائق والتمهيد للنظـــام في بعض نصوصه .

•• يتراوح أسلوب الصياغة في بعض نصوصه بيــن المفارقة وأفـــق التوقعات والسرد الانعكاسي.

•• تظهر الملامح الحداثية في وجود شخصيات(شمس النهار) بين البنية التوليدية والبنية الرومانسية .

•• للحوارية في مسرح توفيق الحكيم وظيفة تعليمية .

رابعاً : المبحث الرابع : المتغيرات والثوابت في مسرح الفكر عند الحكيم :

رأيت في بعض نصوصه عناصر بعد حداثية مثل :

ظهور عناصر التفكيك في (الدنيا رواية هزلية) وهي على النحو الآتي:

أولاً : البقع المتناثرة وتشظي الحدث .

ثانياً : الإزاحة .

ثالثاً : اعتباطية الصفة .

رابعاً : التباديل .

خامساً : الإحالة إلى نصوص أخرى .

سادساً : المقاربات اللفظية في الحوار .

سابعاً : التفكيكية في الشخصية وفي وسيطها الاتصالي .

ثامناً : تداخل المكان والشخصيات والوسائط الاتصالية في الحدث .

تاسعاً : السرد الانعكاسي .

نظرات نقدية إطارية

(١) إن بعض نصوصه المسرحية تنحدر من نصوص مسرحية سابقة وفق نظرية المقاربات التاريخية ، مثال : (مجلس العدل).

(٢) تميز أسلوب الحكيم في مسرحياته بنزع الألفة عن المتلقي وإصابته بالدهشة وهو ركيزة أسلوب الشكلانية وعمود فقري في نظرية التغريب الملحمية في مسرح بريخت .

(٣) يعمل مسرح الحكيم على استبدال قيم قديمة بقيم جديدة في الموضوع القديم نفسه إذا لاحت في أعطافه حداثة ما تتوافق مع الحداثة المعاصرة وذلك من خلال اصطدامه بالتراث نتيجة انقسام ذاته الفكرية .

(٤) يعمل في مسرحه الذهني على تصوير الذوات المنقسمة على نفسها فكرياً في صراعها مع نفسها ومع غيرها في رحلة تجددها الشكلي.

(٥) في مسرحه الفكري(مسرحية الأفكار)يفكر الموجود الإيجابي للموجود السلبي وحيث تتلبس الأفكار شخصيات نمطية (ليست لها أبعاد إنسانية) في صراع متعادل .

(٦) في مسرحية الفكرة عنده يأخذ على عاتقه الانتصار لفكرة يدفعها في رحلة صراع أو مواجهة .

(٧) تبدأ الشخصيات في مسرحه ثورية منتفضة على واقعها راغبة في الخروج من وجودها الجبري لتحقق جوهرها وما تلبث أن ترتد في النهاية قانعة بما وجدت نفسها عليه في البداية حيث وجودها الجبرى الأول .

(٨) ينطلق الشكل عنده في دائرية أسلوبية من رحلة شك الشخصية ، لتنهاء بيقينها منتفعاً في ذلك بعناصر فنية حداثية غالباً ، وتفكيكية أحياناً . فيما لا يعدو مجرد اللقطات الحداثية .

(٩) مضامين مسرحياته مضامين يقينية في حين أنه يوظف عناصر حداثية في الشكل وأحياناً عناصر ما بعد حداثية .

ونخلص مما تقدم إلى أن الحكيم الذي يطالب الفن بإعادة النظر في الصفات الثابتة تبعاً لحتمية التغيير في المجتمع قد وظف العناصر المسرحية المتغيرة لخدمة الثبات الاجتماعي ، ثبات الصفات الماضية لا الحاضرة ، كما نخلص إلى أن الشخصيات الرئيسية في مسرحيات الحكيم في حركتها إلى الأمام لا تسير في خط درامي رأسي في سبيل تحولها ولكنها تسير في دائرة مفرغة لتعود مع نهاية دورتها إلى النقطة التي بدأت منها . كما أن الشخصيات ثورية الوسائل رجوعية الأفعال والنتائج ، فنتائج أفعالها مضادة لتوجهاتها المعلنة لذلك يجوز عليها قول الشاعر القديم :

ما طار طير وارتفع   إلاّ كما طار وقع

وكأنه أعطى شخصياته بعد طول كفاح وتجريب وتحول عند وصولها إلى الهدف النهائي مبرراً ميتافيزيقياً للإرتداد على أعقابها قافلة نحو محطة انطلاقها الأولى بلا سببية جدلية أو منطقية حياتية .

كما نخلص إلى أن هناك خصائص أسلوبية في مسرحه تتفاعل مع مزاجيته فالمواقف العبثية للشخصيات في مسرحياته التجريبية هي جزء لا يتجزأ من النهاية الفكرية العبثية للحكيم نفسه تلك التي توّجها بكتابه الموسوم (عودة الوعي) .

أما لغة المسرحية فيمكن القول إن الحكيم لم يكن حداثياً بل هو تقليدي محافظ من حيث الفكر والقيم وليس في مسرحه من الحداثة سوى الأدوات والأساليب ، إذ لم تكن له حساسية فكرية جديدة مع أنه يستخدم الأدوات الحداثية في تحقيق الحساسية الفنية والفكرية لتثبيت الفكر التقليدي والقيم والصفات الخاصة بمجتمع مضاد للمجتمع المعاصر ولذلك فإنه قد ضرب حصاراً حول الحداثة في الفكر وفي المحتوى رجوعياً منتصراً للمضامين التراثية، وهو نفسه يؤكد ذلك حيث يقول " التجديد ليس الانفصال.. إنه تجديد الأوراق والزهور في شجرة غائرة الجذور" فهو لا يجدد في الصفات

المضمونية للمجتمع ، وإنما يجدد في الأسلوب وسبب ذلك عنده هو " حالة القلق والبحث والتنقيب عن الأسلوب ".

ومن الغريب أن الحكيم نفسه وهو القائل : " لن تعيش السيارة والطيارة إذا أنتجها المنتج ونفر منها المستهلك وتشبث بالحصان والمركب " ، من الغريب أن نجده متشبثاً بالمضامين القديمة مع انتفاء مستهلكيها .

•• إن الشكل متغير في مسرحه مع ثبات الفكر ، فالنهايات مضادة للبدايات وهو يعمل على إيقاظ الزمن في الأشياء ويجعله يتحرك ويعمل تأثيراً فيما حوله ومن حوله ليثبت هزيمة الإنسان أمام الزمن .

•• إن المنطلقات المضامينية في مسرحه تبدو حداثية ولكن المعطيات والنتائج يقينية ، لذلك أرى أن مضامين مسرحه تفكيكية لأن نهاياتها مضادة لبدايات الحدث . ولغته تعتمد كثيراً على المقاربات اللفظية التي تؤدي إلى تفكيك البناء والأثر الدرامي النهائي المتوقع والوسيط الاتصالي والشخصيات عنده تراثية في البداية ، تتفكك لتبدو حداثية ، وما تلبث أن تتفكك في النهاية هروباً من حالة الحداثة إلى حضن التراث .

لذلك كله أرى في تجديداته الأسلوبية ما رآه بريخت حول التجديد حيث قال : " إن كل تجديد في الشكل لا يخدم مضموناً فكرياً أو اجتماعياً يظل شكلاً عقيماً لا نفع فيه " ... وكان يقصد بالطبع خدمة مضامين وأفكار جديدة معاصرة .

الهوامش والثبت

ثبت المبحث الأول :

(١) راجع : د. صلاح فضل " علم الأسلوب وصلته بعلم اللغة "(فصـــول) مج الخامس ، ع الأول ، أكتوبر/نوفمبر/ديسمبر ١٩٨٤ ، ص ٤٨.

(٢) راجع : د.جابر عصفور، نظريات معاصرة، القاهرة، الهيئة المصريـة العامة للكتاب ، سلسلة الأعمال الفكرية ١٩٩٨ م .

(٣) راجع : د.نادية إبراهيم "القارئ في النص" (فصول) مج الخامس ، ع الأول ، أكتوبر/نوفمبر/ديسمبر ١٩٨٤ ، ص ص ١٠١-١٠٨.

(٤) أنظر ، د.جابر عصفور ، نفسه .

(٥) أنظر ، د. نادية إبراهيم نفسه .

(٦) نفسه .

(٧) د. جابر عصفور ، نفسه .

(٨) مثل الدنيا رواية هزلية .

(٩) د.محمد زكى العشماوى | دراسات في أدب المسرح ، الأســـكندرية المطبوعات الحديثة ١٩٦٢ م.

(١٠) د. على الراعي ، توفيق الحكيم فنان الفرجة وفنان الفكر ، القاهرة ، كتاب الهلال (٢٢٤) نوفمبر١٩٦٩ م . ص ص ٤٨-٥٠.

(١١) د. سامي منير عامر ، المسرح المصري بعد الحربين العالميتين ج٢، الاسكندرية ، الهيئة العامة للكتاب ١٩٧٨ م ، ص ١٩.

(١٢) د. أحمد عتمان ، المصادر الكلاسيكية لمسرح توفيق الحكيم ، القاهرة الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٨ ص ٦٧.

(١٣) د. إبراهيم حمادة ، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية ، القاهرة دار الشعب ١٣٩١هـ - ١٩٧١ م . مادة دراما الأفكار ، ص ١٤٤.

(١٤) د. مجدي وهبة ، معجم مصطلحات الأدب ، لبنان ، بيروت ، مكتبة- لبنان-١٩٧٣م، مادة الإدراك الذهني ص ٨٤ ، مادة الصورة الذهنية ص١٦٤ ،ومادة التوليد ص٣٠٠ ،ومادة الصورة الذهنية ص٢٣٧.

(١٥) د. عز الدين إسماعيل ، قضايا الإنسان في الأدب المسرحي المعاصر القاهرة، دار الفكر العربي، ب/ت، الألف كتاب(٤١٢)، ص ٣٩-٤٠.

(١٦) سعد عبد العزيز ، الأسطورة والدراما ، القاهرة ، الأنجلو المصرية ١٩٦٦ م ، ص ١٠٤ .

(١٧) ألارديس نيكول، المسرحية العالمية، ج٤ ، ترجمة د.شوقي السكري القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للتأليف والأنباء والنشر، الدار المصرية للتأليف والترجمة ، الدار القومية ب/ت ، ص ص ١٧-٣٠ ص ص ٣٠١-٣٠٨ .

(١٨) نيكول ، نفسه ، ص ١٨ .

(١٩) نفسه ، ص ٣١ .

(٢٠) النص مترجم في سلسلة روائع المسرح العالمي .

(٢١) نفسه ، ص ٣٥ .

(٢٢) نفسه ، ص ٢٥ .

(٢٣) نفسه ، ص ١٥٣ .

(٢٤) نفسه ، ص ٣٠٥ .

(٢٥) نفسه ، ص ٣٠٣ .

(٢٦) نفسه ، ص ٣٠٣ .

(٢٧) نفسه ، ٣٠٢ .

(٢٨) نفسه ، ص٣٠٨ في معرض كلامه عن مسرحية شو (القديسة جون) مترجمة ضمن سلسلة (مسرحيات عالمية) بالقاهرة .

(٢٩) نفسه ، ص ص ٣٠٧-٣٠٨ .

(٣٠) نفسه ، ص ٣٠٩ .
(٣١) نفسه ، ص ٣٠٩ .
(٣٢) د. إبراهيم حمادة ، مصدر سابق ، ص ١٤٤ .
(٣٣) نفسه ، ص ٢٦٥ .
(٣٤) د. إبراهيم حمادة ، نفسه ، ص ٢٦٥ .
(٣٥) ل.ج. بوتس ، الملهاة في المسرحية والقصة ، ترجمة ادوارد حليم ، القاهرة ، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والأنباء والنشر - الدار المصرية للتأليف والترجمة ، يونيو ١٩٦٥ ص ٢٠٧ .
(٣٦) د.فاطمة موسى ، قاموس المسرح ج٣، مادة : جورج برنارد شو ١٨٥٦م - ١٩٥٠، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ص ص ٩١٨-٩١٩ .
(٣٧) د. عبد العزيز حمودة " رسالة أمريكا ، أمريكا البيضاء" (المسرح) السنة الأولي ع السابع ، القاهرة ، يوليو ١٩٦٤ ص ٧٣ .
(٣٨) د.نهاد صليحة ، المسرح بين الفن والفكر، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٦ ، ص ٩٩.
(٣٩) نفسه ، ص ١٠٣ .
(٤٠) اريك بنتلي ، المسرح الحديث ج١، ج٢ ، ت : محمد عزيز رفعت ، القاهرة ، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والأنباء والنشر ، الدار المصرية للتأليف والترجمة، ١٩٦٥ ص ١٩٨ .
(٤١) د.سامي منير، المسرح المصري، ج٢ ، نفسه ، ص ١٩.
(٤٢) د.على الراعي ، توفيق الحكيم فنان الفرجة وفنان الفكر ، نفسه ص ص ٤٨-٥٠.
(٤٣) د.محمد زكى العشماوى ، نفسه ، ص ١٢٩ .
(٤٤) د.سامي منير ، نفسه ، ص ٣١.

(٤٥) د. العشماوي ، نفسه ، ص ١١٤ .
(٤٦) توفيق الحكيم، السلطان الحائر، القاهرة، مكتبة الآداب ط ١٩٧٦ م.
(٤٧) د. سامي منير ، نفسه ، ص ٤٢ .
(٤٨) د.عز الدين إسماعيل ، نفسه ، ص ص ٣٩-٤٠ .
(٤٩) د.مجدي وهبة ، المصدر نفسه ، مادة : خيال ، ص ١٦٤.
(٥٠) د.مجدي وهبة ، نفسه ، مادة : الفكرة Idea ، ص ٢٣٣ .
(٥١) ماوتس تونج ، في الأدب و الفن ، ترجمة د.فؤاد أيوب ، دمشق ، دار دمشق للطباعة والنشر ب/ت ، ص ١٨٢ .
(٥٢) سعد عبد العزيز ، مرجع سابق ، ص ١٠٤ .
(٥٣) توفيق الحكيم ، بيجماليون ، القاهرة ، مكتبة الآداب ١٩٥٠م ، المقدمة ، ص ١٠ .
(٥٤) عرضت مسرحية بيجماليون بإخراج نبيل الألفي وكذلك شهرزاد بإخراج كرم مطاوع وأهل الكهف بإخراج زكى طليمات من إنتاج الفرقة القومية بالمسرح القومي بالقاهرة .
(٥٥) وهذا رأى أعارض به د. عبد العزيز حمودة ، الذي رأى انتفاء صفة الحداثة عن مسرح توفيق الحكيم .
(٥٦) د. أبو الحسن سلام ، أشكال الفرجة الشعبية وعناصرها في المسرح (المسرح العربي والتراث) - الاسكندرية - ط . جامعة الاسكندرية - ١٩٨٩ م ، ص ٢٧ .
(٥٧) هنري دايكن ، عصر الأيديولوجية، ترجمة د.فؤاد زكريا ، الألف كتاب ٤٧٩ ، القاهرة ، وزارة التعليم العالي ، مكتبة الأنجلو المصرية ١٩٦٣ ، ص ٤٢ .
(٥٨) نفسه ، ص ٤٣ .
(٥٩) نفسه ، ص ٧٢ .

(٦٠) نفسه ، ص ٧٢ .
(٦١) نفسه ، ص ص ٤٢-٤٣ .
(٦٢) كانط ، عن المرجع السابق نفسه .
(٦٣) أرسطو ، فن الشعر، ترجمة د.إبراهيم حمادة ، القاهرة ، الأنجلـــو المصرية ب/ت ، ص ١٠٥ .
(٦٤) أرسطو ، المصدر السابق ، ص ٩٩ .
(٦٥) نفسه ، ص ٩٦ .
(٦٦) نفسه ، ص ١٧٦ .
(٦٧) د. إبراهيم حمادة ، هامش الفصل السادس من "فن الشعر" ص١٠١.
(٦٥) أرسطو ، المصدر نفسه ، ص ١٠٥ .
(٦٦) د. ممدوح العربي ، مسرحية البصاصين ، الاسكندرية ، ط. جريـــدة السفير ١٩٨٧ م .
(٦٧) عن هنري دايكن ، عصر الأيديولوجية ، نفسه .
(٦٨) د.إبراهيم حمادة، تهميشة لكتاب أرسطو(فن الشعر)نفسه٥ ، ص٩٦.
(٦٩) أرسطو ، المصدر نفسه ، ص ١٠٥ .
(٧٠) نفسه ، ص ١٠٥ .
(٧١) حامد عبد القادر ، دراسات في علـم النفـس الأدبي ، القـاهرة ، ط النموذجية ١٩٤٩ م ، ص ١٦٥ .
(٧٢) المرجع السابق نفسه ، ص ١٦٥ .
(٧٣) المرجع ، نفسه ، ص ١٦٩ .
(٧٤) نفسه ، ص ١٦٩ .
(٧٥) نفسه ، ص ١٦٢ .
(٧٦) حامد عبد القادر ، نفسه ، ص ١٧٦ .
(٧٧) أرسطو ، نفسه ، ص ١٧٦ .

(٧٨) راجع ذلك عند د .سعيد رمضان ، دراســـات فـــي الأدب الحديــث ، الاسكندرية الدار الأندلسية للطباعة والنشر ١٩٩١ ص ٢٠٧ .

(٧٩) المرجع السابق ، والصفحة نفسها .

(٨٠) المرجع نفسه ، ص ٢٠٩ .

(٨١) نفسه ص ٢١٠ .

(٨٢) نفسه ، ص ٢١١ .

(٨٣) د.محمد زكريا عناني، د.سعيد رمضان، مدخل لدراسة الأدب المقـارن الاسكندرية ، ب/ت ص ١٢٠.

(٨٤) د.شوقي ضيف ، البحث الأدبي ، القاهرة ، دار المعارف بمصر .

(٨٥) توفيق الحكيم ، شهرزاد، القاهرة ، مكتبة الآداب ، ب/ت ، ص١٤٧.

(٨٦) بهاء طاهر، " ألغاز شهرزاد"-شهرية المسرح (مجلة الكاتب) القـاهرة المؤسسةالمصريةالعامة للترجمة والتأليف والنشر ص:١٢٠-١٢٨.

(٨٧) بهاء طاهر ، نفسه .

(٨٨) نفسه ، ص ١٢٢ .

(٨٩) نفسه ، ص ١٢٤ .

(٩٠) نفسه ، ص ١٢٧ .

(٩١) نفسه

هوامش المبحث الثاني

(٩٢) كما في مسرحيات (الأيدي الناعمة-السلطان الحائر-شمس النــهار - مجلس العدل - الحمير - بنك القلق).

(٩٣) توفيق الحكام ، الطعام لكل فم ، القاهرة ، ط . الآداب ١٩٧٦ ، آراء في الشكل والمضمون والعمل - تذييل في نهاية النص ، ص ١٥٧.

(٩٤) المصدر السابق ، نفسه ، ص ١٥٧ .

(٩٥) توفيق الحكيم ، الأيدي الناعمة ، القاهرة ، مكتبة الآداب ١٩٥٤ .
(٩٦) توفيق الحكيم ، السلطان الحائر، القاهرة ، مكتبة الآداب ١٩٦٠ .
(٩٧) توفيق الحكيم ، شمس النهار ، القاهرة ، مكتبة الآداب ١٩٦٥ م .
(٩٨) توفيق الحكيم ، عودة الوعي ، القاهرة ، مكتبة الآداب ١٩٧٤ م .
(٩٩) توفيق الحكيم ، مجلس العدل ، القاهرة ، مكتبة لبنان ، ١٩٧٤ م.
(١٠٠) توفيق الحكيم ، الحمير ، بيروت ، دار الشروق ١٩٧٥ م .
(١٠١) راجع ما كتبه الباحث نفسه في كتاب : الإيقاع في المسرح المصرى جدة ، ط . الفردوس ١٩٩٦ م .
(١٠٢) ظهر ذلك في المشهدين الأول والثالث من مسرحية (مأساة الحـــلاج) لصلاح عبد الصبور ، كما ظهر في مسرحية شوقي عبد الحكيــــم ، (حسن ونعيمة) حيث تبني فكرة انفصال جســد الدولة عــن فكرها ، وظهر في مسرحية نجيب سرور(منين أجيب ناس) حيث انتفاء وجود رأس لجسد يجرفه تيار النيل وظهر في (ثرثرة على النيل) لنجيــب محفوظ ، حيث تنقلت العوامة من عقالها ، وتهيم في النيل بلا هــادي وكذلك عند ألفريد فرج في (جواز على ورق طلاق) وسعد وهبة فــي (سكة السلامة) .
(١٠٣) شوقي عبد الحكيم ، الملك معروف ، سلسلة (المسرحية) عن مجلــة (المسرح) القاهرة ، نادي المسرح ، ط . الأهرام ١٩٦٥ م .
(١٠٤) ألفريد فرج ، على جناح التبريزي وتابعه قفة ، القاهرة ، دار الكاتب العربي ١٩٦٨ م .
(١٠٥) والتر باتر ، عن د.رشاد رشدي " الفكرة في المسرح المصري "ع١٢ السنة الأولي ، ديسمبر ١٩٦٤م . ص ٦ .
(١٠٦) توفيق الحكيم ، مجلس العدل ، ص ٩ .
(١٠٧) المصدر السابق نفسه ، ص ١٠ .

(١٠٨) نفسه ، ص ٩ .

هوامش المبحث الثالث

(١٠٩) توفيق الحكيم ، أهل الكهف ، القاهرة ، مكتبة الآداب ، ١٩٣٣ .
(١١٠) توفيق الحكيم ، شمس النهار ، نفسه .
(١١١) توفيق الحكيم ، رحلة إلى الغد ، نفسه .
(١١٢) توفيق الحكيم ، السلطان الحائر ، نفسه .
(١١٣) توفيق الحكيم ، يا طالع الشجرة ، نفسه .
(١١٤) توفيق الحكيم ، شهرزاد ، نفسه .
(١١٥) توفيق الحكيم ، الحمير ، بيروت ، دار الشروق ١٩٧٢ م .
(١١٦) توفيق الحكيم ، الطعام لكل فم ، نفسه .
(١١٧) توفيق الحكيم ، المصدر السابق ، نفسه ، ص ١٥٥ .
(١١٨) توفيق الحكيم ، نفسه ، ص ١٥٣ .
(١١٩) نفسه ، ص ١٥٣ .
(١٢٠) نفسه ، ص ١٥٣ .
(١٢١) توفيق الحكيم ، الحمار يفكر (الحمير) ، نفسه .
(١٢٢) نفسه ، ص ١٥ .
(١٢٣) نفسه ، ص ١٥ .
(١٢٤) نفسه ، ص ١٦ .
(١٢٥) توفيق الحكيم ، شهرزاد ، نفسه .
(١٢٦) نفسه ، ص ص ١٦-١٧ .
(١٢٧) د.رشاد رشدي "الفكرة في المسرح المصري"(المسرح)ع الثاني عشر السنة الأولى ، ديسمبر ١٩٦٤ ، ص ٧ .

(١٢٨) نفسه ، ص ص ١٩-٢٠ .
(١٢٩) نفسه ، ص ٢٠ .
(١٣٠) نفسه ، ص ٢٢ .
(١٣١) نفسه ، ص ٢٣ .
(١٣٢) نفسه ، ص ٢٣ .
(١٣٣) نفسه ، ص ٢٤ .
(١٣٤) نفسه ، ص ٢٥ .
(١٣٥) نفسه ، ص ٢٦ .
(١٣٦) نفسه ، ص ٣٤ .
(١٣٧) نفسه ، ص ص ٣٧-٣٨ .
(١٣٨) نفسه ، ص ٤٠ .
(١٣٩) توفيق الحكيم ، شمس وقمـــر ، مكتبة توفيق الحكيم الشـــعبية (٧) بيروت ١٩٧٣ .
(١٤٠) د.فاطمة موسى "شمس النهار" بين الخرافة والواقع (المســـرح) ع. الثاني عشر ، السنة الأولي ، ديسمبر ١٩٦٤ م ، ص ٢٩ .
(١٤١) توفيق الحكيم ، شمس وقمر ، نفسه ص ١ .
(١٤٢) نفسه ، ص ٣ .
(١٤٣) نفسه ، ص ٣ .
(١٤٤) نفسه ، ص ٨ .
(١٤٥) نفسه ، ص ٩ .
(١٤٦) نفسه ، ص ١١ .
(١٤٧) نفسه ، ص ١١ .
(١٤٨) نفسه ، ص ١١٥ .
(١٤٩) نفسه ، ص ص ١١٨-١١٩ .

(١٥٠) نفسه ، ص ١٢٠ .
(١٥١) نفسه ، ص ١٢١ .
(١٥٢) د.فاطمة موسى ، "شمس النهار" ، نفسه .

هوامش المبحث الرابع

(١٥٣) توفيق الحكيم ، الطعام لكل فم ، مصدر سابق ، ١٥٢ .
(١٥٤) نجد هذا في(شهرزاد، شمس النهار،الحمار يفكر، الدنيا رواية هزلية، يا طالع الشجرة) التي تبدأ باختفاء السيدة ، وتنتهي باختفاء جثتها . ودائرية الحدث فيها تقوم على اكتشاف فكرة الاختفاء .
(١٥٥) توفيق الحكيم ، عودة الوعي ، القاهرة ، مكتبة الآداب ١٩٧٤ م .
(١٥٦) توفيق الحكيم ، نفسه .
(١٥٧) توفيق الحكيم ، الطعام لكل فم ، نفسه ، ص ١٥٤ .
(١٥٨) توفيق الحكيم ، نفسه ، ١٥٤ .
(١٥٩) توفيق الحكيم ، زهرة العمر ، القاهرة ١٩٤٣ .
(١٦٠) توفيق الحكيم،مقدمة مسرحية يا طالع الشجرة ، نفسه ص ١٨-١٩.
(١٦١) نفسه ، ص ١٩ .
(١٦٢) نفسه ، مقدمة يا طالع الشجرة ، ص ٣ .
(١٦٣) نفسه .
(١٦٤) سعد عبد العزيز "مشكلة الشكل" في مسرح توفيق الحكيم (المسرح) ع.التاسع . السنة الأولي . سبتمبر ١٩٦٤ م ص ٥٣ .
(١٦٥) توفيق الحكيم ، مقدمة يا طالع الشجرة ، نفسها ص ١٠ .
(١٦٦) توفيق الحكيم،الدنيا رواية هزلية، بيروت، دار الكتاب اللبناني١٩٧٤.
(١٦٧) نفسه ، ص ٢٤ .

(١٦٨) نفسه ، ص ٢٧ .
(١٦٩) نفسه ، ص ٢٨ .
(١٧٠) نفسه ، ص ٣٠ .
(١٧١) نفسه ، ص ٣١ .
(١٧٢) نفسه ، ص ٣٢ .
(١٧٣) نفسه ، ص ٣٤ .
(١٧٤) نفسه ، ص ٣٥ .
(١٧٥) نفسه ، ص ٤٥ .
(١٧٦) نفسه ، ص ٩٦ .
(١٧٧) نفسه ، ص ٩٧ .
(١٧٨) نفسه ، ص ص ٥١-٥٢ .
(١٧٩) نفسه ، ص ص ٤٦-٤٧ .
(١٨٠) نفسه ، ص ص ٤٨-٤٩ .
(١٨١) نفسه ، ص ٤٩ .
(١٨٢) نفسه ، ص ٥٠ .
(١٨٣) نفسه ، ص ٥١ .
(١٨٤) نفسه ، ص ٥١ .
(١٨٥) نفسه ، ص ص ٥٢-٥٣ .
(١٨٦) نفسه ، ص ٧٦ .
(١٨٧) نفسه ، ص ٧٢ .
(١٨٨) نفسه ، ص ١٧ .
(١٨٩) توفيق الحكيم ، أوبريت على بابا والأربعين حرامي ، تحقيق فــؤاد دوارة ، القاهرة ، المركز القومي للمسرح والموسيقى ١٩٨٣ .

(١٩٠) احتفال أبو سمبل مطبوعة مع نص الدنيا رواية هزلية نفسه، بيروت دار الكتاب اللبناني ١٩٧٤ م .

(١٩١) توفيق الحكيم ، لزوم ما لا يلزم ، طبع مع المصدر السابق نفسه .

(١٩٢) توفيق الحكيم ، بنك القلق ، القاهرة ، مكتبة الآداب ١٩٧٦ ، ونشر بجريدة الأهرام المصرية بأمر عبد الناصر .

(١٩٣) د. إبراهيم حمادة ، دراسات في الدراما والنقد (كتابات نقدية) (٥٦) القاهرة ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ١٩٩٦ م ، ص ١٠٦ .

(١٩٤) د.سامي منير ، المسرح المصري ، مرجع سابق ، ص ١٢٣ .

(١٩٥) د.على الراعي ، توفيق الحكيم فنان الفرجة وفنان الفكر ، نفسه ص ١٤١ .

المبحث الخامس

الوسط الذهبى
فى ثقافة توفيق الحكيم المسرحية



المبحث الخامس :

الوسط الذهبي في ثقافة " الحكيم المسرحية "

●●● ●●● ●●●

[بحث تطبيقي على مسرحية السلطان الحائر]

[بين توفيق الحكيم *** وعز الدين إسماعيل]

□□□□□□□□□□

مدخل :

الثقافة حصاد الجهد التحصيلي المعرفي الفكري والوجداني المتواصل والمتعاقب لغرس الغير ممن سبقونا أو عاصرونا في أمتنا أو في أمم أخرى غيرها ، وهو جهد شبيه بجهد الفراشة في التحليق فوق الورود والأزاهير ، وبجهد نحل العسل في امتصاص رحيق الورود والأزاهير من الحدائق والحقول المزهرة، ولئن كان نحل العسل لا يكتفي من الزهرة برشفة واحدة من رحيقها ولا يكتفي بزهرة واحدة ، ولا بنوع واحد من الأزهار والورود ، وإنما يجمع بدأب ومثابرة ما شاء له جمعه ، فإن المثقف هو نحلة الفكر . والكتب هي الورود والأزاهير التي يحط عليها المثقف مرة ومرات متعددة ومتكررة ، ليستخلص رحيقها وعصارة فكر كتابها ومؤلفيها ومبدعيها .

وليس معنى ذلك أن عناصر الثقافة لا توجد في غير الكتب ، إن الثقافة موجودة دون شك في غير الكتب ، فيما تقتطفه الصحف والمجلات وتقتبسه من الكتب أو تنتجه من فكر الكتاب والمبدعين والباحثين والنقاد ، من المعارف اليقينية والمعارف الظنية .

وكذلك تزخر إبداعات السينمائيين والمسرحيين والدراميين الإذاعيين فيما هو مسموع أو مرئي بعناصر الثقافة وكذلك تتأسس لوحات الفنانين التشكيليين والمؤلفات الموسيقية والغنائية على الفكر والحس المثقفين بثقافة ينجذب نحوها كيان الإنسان ووعيه، فتهذب وجدانه وترقي ذوقه ، وتسمو

بحسه ، وتوازن بين حسه وفكره ، بين واجبه وشعوره ، بين ما يريده لنفسه وما يريده غيره لنفسه مما يتعارض مع إرادته ، غير أن التحصيـــل الثقـــافي الذي يناله المثقف عن طريق الكتاب أكبر في جرعته وأعمق فـــي أصالتـــه ، وأعرض في رقعة مضامينه ، وأبعد في تأثيره من تحصيله عن طريق آخر أو وسيلة أخرى من وسائل الثقافة ليس لطبيعـــة التركـــيز الفكـــري والمعرفـــي ودعائمه وتوثيقه وشواهده وتفصيلاته التي يستطيع الكتاب دون غـــيره مـــن الوسائل أن يحويها بين جنباته . ولا لطبيعة القارئ من حيـــث قدرتـــه علـــى الرجوع إليه في أي وقت ، ولكن لعلة في وسائل الثقافة الأخرى مثل المسرح والسينما والإذاعة المسموعة أو المرئية تتمثل في (الشاشة ، والراديو لأنـــهما لا يعيدان ولا يكرران أي شئ يصدر عنهما) وإذا كانت النفس البشرية عرضة للشرود الدائم والذهول المتكرر فإن ذلك لا يمكنها من المتابعة الدقيقـــة ، بـــل إنها في حاجة دائمة للرجوع إلى الموضوع والعناصر ، وإلى الحجـــج التـــي يتناولها العرض أو المناقشة أو النص ، فالقارئ يقف من حين إلى آخر ليفكر ويستعيد ما قرأ مرة ثانية وثالثة ورابعة – إذا أراد – وهذه الإعـــادة لا تتـــاح للمسترجع عن طريق وسيلة أسهل من الكتاب .

وإذا كان المسرح وسيلة تثقيف عبر عناصر إمتاع أســـلوبية فنيـــة بوساطة عرض مسرحي جماعي قائم على النص الأدبي والأداء أمام جمـــهور من المتفرجين ، إلاّ أن هناك من النصوص المسرحية ما كتب أو أنشـــئ مـــن أجل القراءة لا العرض ، وهي تلك النصوص القائمة علي الصور الذهنيـــة لا الصور الحركية . وقد عرفها أدبنا المسرحي عند توفيق الحكيم ، وشهر مـــن نصوصه في المسرح الذهني مسرحيات مثـــل (أهـــل الكـــهف – شـــهرزاد – بيجماليون – براكسا ومشكلة الحكيم – سليمان الحكيم) كذلك تخللت نصـــوص مسرحياته الفكرية (مسرحية الأفكار)و(مسرحية الفكـــرة أو الدعـــوة) صـــوراً ذهنية وشح بها فكر شخصياته أو(شخصياته الفكرية) ولقد التقى في هذا اللون

من المسرح الذهني والفكري عند الحكيم التزام مضامينه وشخصياته عبر رحلتها من الشك إلى اليقين بالوسط الذهبي- وفق مفهوم أرسطو أو الوسطية الأرسطية حيث : (الفضيلة بين رذيلتين) ووفق الثقافة الوسطية الإسلامية - لذلك خصصت هذا البحث لعرض هذا الأمر - الذي حرصت ثقافة الحكيم الاستبدالية على تسميته بالتعادلية لعرض هذا الأمر - عرضاً منهجيا . والنظر في تناول د. عز الدين إسماعيل لنص السلطان الحائر ومدي التزامه بالفكر الذي بني عليه الحكيم مسرحيته .

المبحث الأول
حول الثقافة الاستبدالية في فكر توفيق الحكيم

إشكالية المبحث الأول :

إذا كنت قد أشرت إلى فكر الحكيم الوسطي الذي يشكل خطاً فكرياً أساسياً في إنتاجه الفكري والأدبي والمسرحي - وهو ما يهمنا في هذا البحث فذلك لأن إشكالية هذا المبحث تتمحور حول الكشف عن هذا الفكر الوسطي وتأكيده في نص (السلطان الحائر) أولاً ، ثم الكشف عن مدي تمثل أوبرا (السلطان الحائر) أو التزام كاتبها بهذا الفكر الذي تأسس عليه نص الحكيم الأصلي .

ومن المعلوم أن الفكر الوسطي فكر قديم في الفلسفة الأرسطية وهو قائم على فكرة رئيسية هي فكرة (الفضيلة بين رذيلتين) كما أن الإسلام - وكما هو معلوم دين الوسط (إن خير الأمور الوسط) فالكرم - مثلاً - وسط بين رذيلتين هما (الإسراف والشح) وهذا أمر جيد لا شك في ذلك ، لأنه يتعلق بأمر شخص واحد، إن سلك مسلك الإسراف أضرّ بنفسه، وبأهله، وأضاع ماله بأسرع مما يتصور . وإن سلك مسلك الشح ، أضر بنفسه وبأهله ، إذ حرم

نفسه وحرم أهله من الانتفاع بالخير والوفرة التي تحت يديه ، وضيق علـــى نفسه وضيق عليهم ، فأسخطهم عليه ، وشهر بين الناس بصفة يعيبها النـاس فإذا توسط مسلكه بين هاتين الرذيلتين ، ففي ذلك خـير لــه ولــهم ، ولمـن أصابهم بعض كرمه ، إذ لم يعدم المال ولم يعدم الفضل ، بل يكون قــد حفـظ المال وكسب الفضل . غير أن الأمر مختلف في هذه القضية التـــي يطرحــها القاضي في مسرحية (السلطان الحائر) حيث تبدو الوسطية خير لطــرف مـن أطراف تلك القضية وشر لطرفها الآخر ، فهي قضية لا توسط فيها ولا وسطية ذلك أن وجود حاكم غير حر على بلد ما ، هو رذيلة فالعبد لا يحكم الأحــرار . كما أن عرض هذا الحاكم للبيع في المزاد العلني هو رذيلة أيضـــاً ، لأن فيــه إيذاء لمشاعره وجرح لكرامته وفضح لأمره بين العامة والخاصة ودول الجوار (في المجتمعات القديمة ، حيث أن العالم الآن بفضــل المعلوماتيــة وثورتــها التكنولوجية هو قرية صغيرة) كما أن تنازل من رسا عليه المــزاد ، والــذي أصبح السلطان عبداً رقيقاً مملوكاً له ، ليس حلاً وسطاً بأية حال من الأحــوال لأن في افتقاد صاحب المال لماله نظير تنازله عما اشتراه،فيه إضرار بالشاري فالضرر رفع عن السلطان طالب العتق والحرية ، ووقع على الذي اشـــتراه . إذاً فالوسطية هنا كانت لصالح طرف ضد آخر ، هي خير على طــرف وشــر على الطرف الآخر – حتى ولو كان الآخر (غانية) أو صاحب صفة أو مهنـــة مكروهة – ولا يفوتنا أن السلطان (الطرف الأول في هذه القضية) هو (عبـد) أي صاحب صفة مرذولة ومكروهة أيضاً وفي ذلك وسطية في بناء الشخصيات فكلا الشخصيتين الرئيسيتين مشوهة الصفة ، وهذا التناظر في التشويه لـــدي كل من الشخصيتين هو نتاج الفكر الوسطي للمؤلف نفسه .

ولا شك أن ثقافة الحكيم تقوم عندي على الاستبدال ، حيث دأب على هضم الثقافة الغربية وأساليبها المتجددة ، واستبدال مفاهيمها الغربية بمفـاهيم خاصة بــه ، ربما ينحتها نحتاً ، فالوسط الذهبي في ثقافــة الغرب الأرسطية

القديمة ومقاومة الأنا للغير في الثقافة الوجودية المادية الغربية حيث يتنـــازل الوجود الأنوي والوجود الغيري كل منهما عن بعض صفاته وإرادتـــه حتـى يتمكن كل منهما من إعادة تشكيل جوهر ذاته ، يصبح مثـــل ذلـك التقـارب الوسطي بين طرفين متصارعين عنده (التعادلية) حيث لا انتصار لطرف مـــن أطراف الصراع وإنما يتقاربان عبر صراعهما ليصلا إلى حل مرضي للطرفين، أي يلتقيان في منتصف الطريق .

إن تلك الفكرة أو النظرية ماثلة مثولاً ظاهراً في (شخصية الأفكار) أو (أفكار الشخصيات) وهو في منهجه الفكري القائم على ثقافة الاستبدال يستبدل مفهوم (مسرح العبث) (بمسرح اللامعقول) عندما يجرب العبث وثقافتـــه فـي كتابته المسرحية (يا طالع الشجرة)(الطعام لكل فم)(الزوج ما لا يلزم)(١)(الحمار يؤلف)(رحلة قطار) ويبرر ذلك الاستبدال في المفهوم حيث يقـول إن مســرح العبث الغربي يقوم على عبثية المضمون وعبثية الشكل معـــاً فـي حيـن أن مسرحياته العبثية - وفق هذا اللون عندما يكتبه - هو مسرح اللامعقـول ! ولا أدري كيف يوصف الشكل باللامعقولية دون الموضوع أو المحتوى ؟! وكيـف يكون له " عقل ملحد وقلب مؤمن" كما يقول في كتابه (التعادلية) ؟! .

وهو يستبدل مفهوم المسرحية الفكرية (مسرحية الفكرة ومســرحية الأفكار) بـ(اللاواقعية الشعبية الفكرية)(٢) وهو ينحت هذا المفهوم في مقـابل مفهوم آخر " يناقض "الواقعية الفكرية" لـ"إبسن" و"بيرانديللو" و"شـــو" كمـا يستبدل مفهوم المسرح الذهني بمفهوم ينحته نحتاً هو "المجازية الفكرية".(٣)

---

(١) انظر: توفيق الحكيم ، تذييله لنص مسرحيته (الطعام لكل فم) القاهرة ، مكتبة الأداب ١٩٧٦ م .

(٢) توفيق الحكيم ، مقدمته لمسرحية(يا طالع الشجرة) القاهرة ، مكتبة الأداب ١٩٧٦م.

(٣) نفسه ، ص ص ١٩-٢٠ .

وهو نفسه يعترف بلجوئه إلى نحت المفاهيم المعبرة – في رأيـــه – عن اتجاهه في الكتابة المسرحية في أخريات سني عمـــره بقولـــه " طبيعتـــي الشخصية من جهة ، واستلهاماتي الشعبية المصرية من جهة أخرى لـــها دون شك – وربما على رغمي – دخل كبير في تكييف نوعها تكييفاً خاصاً يمكن أن أسميه الآن مثلاً : "اللاواقعية الشعبية الفكرية" تلك التي تقلبت عندي في "أهل الكهف" . " . . و"شهرزاد " و " سليمان الحكيم " إلخ إلخ ... إلـــى "المجازية الفكرية" بحكم الطبيعة الخاصة كذلك والمجتمع الشرقي وقتئذ" (١)

إن ثقافة الحكيم لا تقوم على مجرد استعادة الثقافة الغربية أو الثقافة الشرقية العربية ، ولكنها ثقافة إسقاطية قائمة على التوفيق بين الثقافتين أمـــا استعادته لثقافة الغرب الفنية التي تقوم على توقف الفنون الغربية عن "محاكاة الطبيعة أو الواقع المنظور " ليصبح " خلقاً مستقلاً من ذات فكر الإنســـــان " و "توليفاته" و"تفانينه" (٢) في حين كانت استعادته للثقافة الفنية العربيـــة قائمـــة على استخراج (أساس فكري من فننا الشعبي" حتى عندما لا يريد الفن الشعبي أن يقول شيئاً " (٣)

إذاً فقد كانت ثقافته محكاً للحكم على ثقافة الغرب الفنيـــة والفكريـــة وهي في ذات الوقت محك للحكم على الثقافة العربية في الفن .

وقد أراد الحكيم ومن ثم حاول خلال توفيقه بين الثقـــافتين الغربيـــة والعربية أن يصنع إطاراً لتفاعل مسرحه مع نفسه ومع مجتمعه العربي مـــن ناحية وتفاعل شخصياته المسرحية بوصفها أفكاراً تتصادم مع بعضها البعـــض لتلتقي في نهاية الصدام عند منتصف الطريق عبر توافيق الإرادات أو النتائج.

---

(١) نفسه ، ص ٢٠ .

(٢) نفسه ، ص ٢٠ .

(٣) نفسه ، ص ٢٠ .

إن كل شخصية من شخصيات ممسرحه الفكري تصطنع لنفسها بيئـــة اصطلاحية فكرية في حالة مواجهة مع شخصيات أخرى يصطنع كل منها بيئته الفكرية ، وتحاول كل شخصية في إطار بيئتها الفكرية السيطرة علـــى البيئـــة الفكرية التي تواجهها لتضمها إلى حيازتها لينتهي الصراع إلـــى تكيـــف كـــلا البيئتين الفكريتين في إطار توافيقي ، وبذلك يمكـــن القـــول : إن شـــخصياته الفكرية في صراعها تتصادم صداما مدنيا، أسلحته الحوار والحجج والتساؤلات والأجوبة ، وميدانه العقل . صراعها صراع ثقافي قائم على رواسب مستوعبة من الماضي ومتكاملة معه تتنافر مع الخبرات المكتسبة والمتجددة في الحاضر والمستقبل ، المأمول عندهم من جمع الثقـــافتين أو الجيليـــن فـــي نصوصـــه المسرحية هو التوفيق بينهما أو التوليف بينهما في بيئة فكرية موحدة عـــبر وسطية تتيح حياة مشتركة ومسالمة . إن فكر شخصياته لا ينفصل عن فكـــره وهذا شأن كل صاحب فكر وشأن كل صاحب إبداع .

هذا التسرب رويدا رويدا إلى داخل مشاعر الآخر يضعه الحكيم فـــي نعومة وتقنية عالية ممسكا بإيقـــاع ذات الشـــخصية كاشـــفا عـــن خطـــوات الشخصية الناضجة والمدربة على أساليب التفاوض وفنونه، وصولا إلى كسب نقاط أو أرضية جديدة يحقق منها انطلاقه نحو تحقيق هدفه النـــهائي وتصـــل نعومة الأداء التفاوضي إلى مداها في ترفقه الشديد وأدائه (الاتيكيت) – بلغـــة عصرنا – : " أتسمحين ؟.." فهو سلطان من عصرنا (سلطان مودرن) يخاطب (ليدي Lady) .

" الغانية : سمعا وطاعة يا مولاي

السلطان : أولا وقبل كل شئ ... من أنا ؟

الغانية : من أنت ؟!

السلطان : نعم ... من أكون أنا ؟

الغانية : أنت السلطان

السلطان : أنت معترفة بأني السلطان ؟
الغانية : طبعاً "

وهكذا يبدو ديمقراطياً من حيث الأقوال - مجرد الأقوال - لكنه مستبد من حيث الأهداف ... فالمظهر ديمقراطي والقرار استبدادي وما الديمقراطية سوى صنع القرار الذي يمثل كل الأطراف ويحقق مصالحهم . وذلك أمر يبدو مستحيلاً والوسطية قائمة في أنه يصنع قراره هو بطريقة ناعمة ترضي الطرف الآخر ولكنها تهضم مصالحه . هذا عن الفكر فماذا عن المعالجة ، خاصة إذا كانت المعالجة الأولى لهذه الفكرة الرئيسية قد أعيدت كتابتها في شكل غنائي أوبرالي (ليبرتو) بقلم د. عز الدين إسماعيل .

إذا فقد انتهيت إلى القول بأن الوسطية هي فضيلة بين رذيلتين حالة وقوف شخص ما أمام موقفين أو صفتين في أمر يخصه هو نفسه دون غيره بحيث يشكلان رذيلتين ، فيكون التوسط بينهما وصولاً إلى صفة ثالثة وسط بين هاتين الرذيلتين هو فضيلة في حين أن القضية نفسها حين تحتدم بين شخصين ، لكل منهما مصلحته المستقلة ، فإن الوسطية تكون في نصرة طرف منهما على الطرف الآخر أي أن أحدهما يصيب مصلحته ، بينما يخسر الطرف الثاني مصلحته ، فهي بذلك خير لطرف وشر على الطرف الآخر ... وهذا ما تؤكده الغانية (الطرف الشاري) (١)

" الغانية : لكن يا مولاي القاضي ما هو الشراء ... أليس هو امتلاك شئ في نظير ثمن ؟ ...
القاضي : هو هذا ...
الغانية : وما هو العتق ؟! أليس هو عكس الامتلاك ؟

---

(١) توفيق الحكيم ، السلطان الحائر ، نفسه ، ص ص ١٠٥-١٠٦ .

عناصر توكيد فكرة الوسط الذهبي في النص :

إن الحكيم وإن يبدو رافضاً لتلك الوسطية ، ناقداً لـها علـى لسـان الغانية، التي يؤكد منطقها السلطان نفسه، إلا أنه يلح عليها من خلال مستوي وسطي جزئي وهو ما أسميه (وسط الوسط) حيث يلطف السلطان حـدة ذلـك التناقض ، ويستميل الغانية ، لترضخ المرأة في هذه الجولة الثانية لمطلبـه ، بالملاينة والملاطفة أو الحسنى ، واصطناع تبني منطقها ومدحه مـع إظـهار استهجانه للمنطق الوسطي المعكوس الذي كان سبيل القـاضي فـي عمليـة التفاوض . غير أن السلطان في تفاوضه لم يخرج ولن يستطيع أن يخرج عن الوسطية ، لأنها الهدف من وراء عملية التفاوض . إذن فـالذي تغـير هـو الأسلوب ، وليس الهدف ، فالهدف هو التخلي عما تملك ، وأداة ذلك المناقشة والجدل التفاوضي في الجولة الأولي ، فلما فشلت تلك الأداة في تحقيق الـهدف لجأ السلطان الى أداه أخرى (تكتيك) آخر ، لجأ إلى التلطف والاستمالة ، إلـى طريق التأثير العاطفي – وهو أسلوب شرقي شديد التـأثير ، حيـث لا يشـعر الطرف المواجه بالضغط الواقع عليه أو الإجبار ، وهو إجبار يحقنه السـلطان جرعة جرعة لخصمه :

" السلطان : معها حق ... لا عقل ولا منطق يقبل هذا ..." (١)

" السلطان : إذا كنت تريد الآن أن تلقنها درساً فى الاخلاق فهذا شأنك... أما القانون فلم يعد له هنا محل وعليك أن تكف عن التحدث باسمه " . (٢)

---

(١) نفسه ، ص ١٠٦ .

(٢) نفسه ، ص ١٠٧ .

" السلطان : كلامها منطقي هذه المرأة !.. " (١)

" السلطان : دع أمرها لي " يلتفت إلى المرأة " تعالي هنا أيتها المرأة !. اقتربي ؟!... خطوة أخرى ... هنا أمامي ! ... أريد أن ألقـي عليك بضعة أسئلة : أتسمحين ؟ " .

---

(١) نفسه ، ص ١٠٩ .

المبحث الثاني

الوسط الذهبي بين مسرحية [السلطان الحائر] وأوبرا [السلطان الحائر]

تمهيـــد :

لقد استوقفني عند بحثي عن ملامح الوسط الذهبي في مسرح توفيق الحكيم ما وجدته من معالجة غنائية أوبرالية لمسرحيته الشـــهيرة (الســـلطان الحائر) التي كتبها د. عز الدين إسماعيل ، مما دعاني إلى النظر فـــي النـــص الأصلي الذي كتبه توفيق الحكيم ، وخصائص بنائه الدرامي إلى جانب النظـــر إلى خصائص أسلوب البناء الدرامي في معالجة د.عز الدين إســـماعيل لـــهذه المسرحية نفسها في قالب غنائي أوبرالي ، لأنظر مدي توظيف الفكر الوسطي الخاص بالحكيم في نص عز الدين إسماعيل .

وهنا وقعت في حيرة ، ودار في رأسي السؤال الآتي : (إلي أي مدي اختلفت خصائص أسلوب بناء الصراع في المعالجة الغنائية لنـــص الســـلطان الحائر عن أسلوب النص الأصلي الذي كتبه توفيـــق الحكيـــم ، حيـــث أننـــي افترضت ، والافتراض من أهم الركائز التي يرتكز عليـــها البحـــث العلمـــي ، افترضت اختلاف أسلوب البناء من نص قصد به التمثيل عن النـــص نفســـه- وفق تناول جديد قصد منه الغناء . ومعنى اختلاف أسلوب البناء هو ضـــرورة اختلاف الصراع. كما افترضت اختلاف فكر الحكيم الوسطي عن فكر عز الدين إسماعيل وهنا تبرز الإشكالية أو اتفاق فكر كل منهما في المعـــالجتين وهنـــا تبرز الإشكالية أيضاً فما هو الجديد إذا تطابق الفكران وإلى أي مدي يمكـــن أن تكون المعالجة الغنائية خيانة للفكر الذي استدعي كتابة النص الأصلي ؟.

على ما تقدم فقد وجدت من الأهمية بمكان الوقـــوف منــهجياً أمـــام النص الأصلي للسلطان الحائر بقلم توفيق الحكيم ، والنص الغنائي في معالجة د.عز الدين إسماعيل للنص نفسه ، وتظهر هذه الأهمية في الكشف عن طبيعة الكتابة المسرحية وفنونها التي قصد بها اتصال الكاتب المسرحي ،بالمتلقى من خلال الفرجة المسرحية والفكر عن طريق الأداء التمثيلي ، وطبيعـــة الكتابـــة للمسرح الغنائي وفنونها الشعرية الملائمة للموسيقي والغناء .

وهذا البحث يحاول إنجاز الهدف من إعداده وحل إشكاليته الآتية :

إشكالية المبحث الثاني :

تظهر إشكالية هذا المبحث ، ليس فقط في الكشف عن مدي اختــلاف أسلوب كتابة نص هذه المسرحية وفق الأصول الدرامية وإعـــادة كتابتـــها أو معالجتها وفق الأصول الغنائية وإنما تكمن الإشكالية أيضاً فـــي مـــدي قـــدرة المعالجة الثانية على تمثل فكر المؤلف الأصلي (توفيق الحكيم) ومدي التزامها بالخط الفكري الذي يشكل العامود الفقري في أعماله الأدبية كلها . وهـــو مـــا يمكن أن يطلق عليه الثقافة الوسطية في فكر الحكيم المسرحي . ذلك أن فكـــر د.عز الدين إسماعيل ليس فكر توفيق الحكيم ، ولأن الأسلوب أو الشكل الأدبي أو الفني يكون في خدمة الخط الفكري العام للمبدع ، فيكون على هذا البحـــث مهمة فض هذه الإشكالية .

منظومة الفكر في نص السلطان الحائر لتوفيق الحكيم

إلى أي مدي تمكن د.عز الدين إسماعيل فى معالجته للسلطان الحائر من تمثل الخط الفكري الأساسي الذي تقوم عليه وسطية فكر توفيق الحكيم، أم أنه قد أخضع معالجته لذلك النص لفكره هو . فإذا كان قد التزم بالخط الفكرى الأساسي للحكيم (الوسطية) فما الجديد الذي أتي به ، وإن خرج علـــى هـــذا الخط وضمن تناوله الخط الفكري الخاص به فيكون بذلك قـــد أجـــرى تغيـــيرا جوهريا يمكن أن يرقي إلى درجة خيانة النص الأصلي .

وإذا كان قد التزم بفكر جديد مغاير فهنا يصبح من الشكلانيين الذيـــن يرون أن الشكل يستدعي المضمون أو المحتوى .

دور الفكر في أسلوب كتابة مسرحية السلطان الحائر (لتوفيق الحكيم)

يقوم مسرح توفيق الحكيم على الفكر كوسيلة لتحقيق المبـــدأ الـــذي اتخذه في حياته وهو فكرة التعادلية(١) وهي تقوم على أن خير الأمور الوسط وذلك مبدأ ديني عرفته اليونان في فكر أرسطو وعرفه الإسلام أيضا ، كما أنه شكل أساس الفكر الوجودي المعاصر (٢) وحول تمثل المسرحية لتلك الفكـــرة وهي العقدة الرئيسية في هذه المسرحية حيث يظهر الموقـــف الوســـطي فـــي تدابير القاضي لحل إشكالية بيع السلطان في المزاد العلني ، مع إلزام الشاري

---

(١) انظر، جان بول سارتر، مجلة عالم الفكر ، مج الثاني عشر، ع الثـاني يوليو / أغسطس / سبتمبر ١٩٨٢م الكويت ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب .

(٢) نفســـــه .

له بعتقه لحظة رسو المزاد عليه :

" القاضي : وجهة نظري واضحة أشرحها في كلمتين :

لحل هذه المسألة أمامنا طريقان ... طريق السيف ، وطريق القانون ، أما السيف فلا شأن لي به ، وأما القانون فهو ما ينبغي لي وما أستطيع أن أفتي فيه ...

والقانون يقول :

إن العبد الرقيق لا يملك عتقه غير مولاه . مالك رقبته ... وفي حالتنا هذه المولي مالك الرقبة توفي بغير وريث، ، فآلت ملكية العبد إلى بيت المال وبيت المال لا يملك عتقه بغير مقابل إذ ليس من حق أحد التصرف بغير مقابل، في مال أو متاع مملوك للدولة ، ولكن من الجائز لبيت المال التصرف بالبيع ، وبيع مال الدولة لا يكون صحيحا قانونا إلا بمزاد مطروح في العلن ... فالحل الشرعي إذن أن نطرح مولانا السلطان للبيع في المزاد العلني ، ومن رسا عليه المزاد يعتقه بعد ذلك... بهذا لا يضار ولا يغبن بيت المال في ملكه، ويظفر السلطان عن طريق القانون بعتقه وتحريره".(١)

وإذا كانت الوسطية فيما هو معتقد استنادا إلى ما جاء عن أرسطو حول فكرة الفضيلة بين رذيلتين وما هو معلوم في الدين الإسلامي من أن خير الأمور الوسط فمثلا الكرم وسط بين رذيلتين هما الإسراف والشح فهذا أمر جيد لاشك في ذلك لأنه يتعلق بأمر شخص واحد إن سلك مسلك الإسراف أضر

---

(١) توفيق الحكيم ، السلطان الحائر ، القاهرة ، مكتبة الآداب ، المطبعة النموذجية ، ١٩٧٦م ، ص ص ٦٥-٦٦ .

بنفسه وبأهله وأضاع ماله بأسرع مما يتصور ، وإن سلك مسلك الشح أضـــر بنفسه وبأهله إذ حرم نفسه وأهله وضيق عليهم ، فإذا توسط مســــلكه بيـــن هاتين الرذيلتين ففي ذلك خير له إذ لم يعدم الفضل ، ولم يضع المال . غير أن الأمر مختلف في هذه القضية التي يطرحها القاضي، فهي قضية لا توسط فيها ولا وسطية ، ذلك أن وجود حاكم غير حر لبلد ما هو رذيلة وبيعه في مـــزاد رذيلة أيضا ، لأن فيه إيذاء لمشاعره وجرح لكرامته وفضح لأمره بين النـــاس والأمم . وتنازل من رسا عليه المزاد بعد أن أصبح الســـلطان عبـــدا رقيقـــا مملوكا ليس له حلا وسطا لأن فيه افتقاد صاحب المال لماله نظير تنازله عمـــا اشتراه وفيه إضرار كذلك للشاري فالضرر رفع عن الســــلطان ووقـــع علـــى الشاري ، إذن فالوسطية هنا لصالح طرف ضد طرف آخر . حتى ولـــو كـــان الآخر صاحب مهنة أو صفة اجتماعية منبوذة .

وذلك ما يؤكده الطرف الشاري نفسه (الغانية) :

" الوزير : إنها يجب أن تذعن

الغانية : إني أذعن أيها الوزير . أذعن للقانون ... أليس بمقتضـــى القانون أنني وقعت مع الدولة عقد بيع؟ أهذا القانون محترم أم غير محترم ؟

السلطان : أجب يا قاضي القضاة !

القاضي : حقا أيتها المرأة ... قد وقعت عقد بيع ، ولكنه عقد مشروط

الغانية : يعني !

القاضي : يعني أنه بيع معلق على شرط

الغانية : أي شرط !

القاضي : العتق ... وإلا فالبيع نفسه يصبح باطلا .

الغانية : تعني أيها القاضي أنه لكي يصبح البيع صحيحـــا يجـــب أن يوقع العتق .

القاضي : نعم ...

الغانية : وتعنى كذلك أنه يجب أن أوقع العتق لكي يصبح الشراء نافذا ...

القاضي : تماما

الغانية : ولكن يا مولاي القاضي ما هو الشراء ، أليس هو امتلاك شئ في نظير ثمن ؟

القاضي : هو هذا

الغانية : وما هو العتق ، أليس هو عكس الامتلاك ، إنه التخلي عن الأملاك ...

القاضي : نعم ...

الغانية : إذن أيها القاضي ، أنت تجعل العتق شرطا للامتلاك أي أنه لكي يكون امتلاك الشئ المبيع صحيحا يجب على المشتري أن يتخلي عن هذا الشئ !!

القاضي : ماذا ؟ ماذا ؟

الغانية : بعبارة أخرى ، لكي تمتلك شيئا يجب أن تتخلى عنه

القاضي : كيف تقولين لكي تملك يجب أن تتخلى ؟ ما هذا الكلام ؟

الغانية : هذا هو شرطك ، لكي أشتري يجب أن أعتق ... لكي أملك يجب ألا أملك ... أترى هذا معقولا !! ".(١)

وتوفيق الحكيم وإن يبدو رافضا لتلك الوسطية ناقدا لها على لسان الغانية التي يؤيد منطقها السلطان نفسه إلا أنه يلح عليها من خلال وسط

(١) نفسه ، ص ص ١٠٥-١٠٦

الوسط حيث يلطف السلطان حدة ذلك التناقض ويستميل الغانية لترضخ المرأة هذه المرة بالملاينة والملاطفة أو بالحسنى بديـــلا عـن المنطـق الوسـطي المعكوس الذي كان سبيل القاضي في عملية التفاوض .

إذن الذي تغير هو الأسلوب وليس الهدف ، فالهدف هو التخلي عمـا تملك والأسلوب هو المناقشة والجدل في أول مرة ، فلما فشـل فـي تحقيـق الهدف لجأ السلطان إلى التلطف والاستمالة أي لجأ إلى طريق التأثير العاطفي، وهو أسلوب شرقي شديد التأثير . ومما تقدم يتبين لي أن الحوار قائم علـى أسلوب الجدل ، وهو جدل لأنه يدور حول قضية واحدة كل طرف فيها يحـاول أن يقنع الطرف الآخر بوجهة نظره في تلك القضية وتلك خاصية أسلوبية فـي مسرح الحكيم تقوم على ثنائية الجدل في الحوار :

" السلطان : معها حق لا عقل ولا منطق يقبل هذا " (١)

" السلطان : إذا كنت تريد الآن أن تلقنها درسا فى الأخلاق فهذا شأنك ، أما القانون فلم يعـد له هنا محل ، وعليك أن تكـف عـن التحدث باسمه " (٢)

" السلطان : كلامها منطقي هذه المرأة " (٣)

" السلطان : دع أمرها لي (يلتفت إلى المرأة)

تعالي هنا أيتها المرأة ، اقتربي ، خطوة أخرى هنا أمـامي.

أريد أن ألقي عليك بضعة أسئلة ...

أتسمحين ؟؟

الغانية : سمعا وطاعة يا مولاي ...

---

(١) نفسه ، ص ١٠٦ .

(٢) نفسه ، ص ١٠٧

(٣) نفسه ، ص ١٠٩

السلطان : أولا وقبل كل شئ ، من أنا ؟
الغانية : من أنت ؟
السلطان : نعم من أكون أنا ؟
الغانية : أنت السلطان
السلطان : أنت معترفة بأني السلطان
الغانية : طبعا
السلطان : حسن . والسلطان ما عمله ؟
الغانية : عمله أن يحكم
السلطان : أنت موافقة علي أنه يحكم
الغانية : بدون شك
السلطان : حسن جدا ، إذن ما دمت مقرة بكل هذا ، فكيف تطالبين بأن يسلم إليك السلطان ؟
الغانية : لأنه أصبح حقي
السلطان : لست أناقش حقك ... إنما أتساءل فقط عن إمكان تنفيذ هـذا الحق ... ما دمت سلطانا يحكم فكيف أستطيع القيام بمـهام منصبي إذا سلمت إليك في منزلك ؟
الغانية : ليس أبسط ولا أسهل من ذلك
أنت سلطان أثناء النهار ... إذن فأنـا أعيرك للدولة طـول النهار ، فإذا جاء المساء عدت إلى منزلي ! " (١)

إن فكرة الوسطية هنا هي مرادف لفكرة التفاوض التي هي توصـل طرفين في مشكلة واحدة مختلف عليها إلى حل وسط يرضي الطرفين، ولما لم

---

(١) نفسه ، ص ص ١١٥-١١٦

تفلح عملية التفاوض وفق أسلوب (الجدل) المناقشة المنطقية التي تفـرض قانون الأقوى على الأضعف لأن منطق الأضعف كـان أقـوي مـن القـانون الرسمي أو بمعنى آخر ، المنطق الشعبي أقوي من منطق الحكم لذلك يستدرج السلطان (رأس الدولة) الغانية ويجتذبها تدريجيا ليحقق هدفـه عـن طريـق التلاعب بمشاعرها والضرب على وتر العاطفة وهي الطريقـة الناجحـة فـي التغلب على المنطق الشعبي الذي تمثله هذه الغانية .

غير أن ما تراه الغانية حلا لتلك المشكلة هو توجه وسـطي أيضـا "سلطان أثناء النهار" "فإذا جاء المساء عدت إلى منزلي" وهو حـل يرضيـها وترى فيه حفظا لمالها غير أنه لا يرضي السلطان ويرى فيه ضـررا واقعـا عليه فيلح ويستدرجها استدراجا شعوريا فتأبى :

" الغانية : لا أريد أن أتركك ... لا أريد أن أتخلى عنك
أنت مملوك لي ... أنت لي ... لي .
السلطان : لك ولغيرك من أبناء هذا الشعب كله
الغانية : إني أريد أن تكون لي وحدي
السلطان : وشعبي ؟
الغانية : شعبك لم يدفع فيك ذهبا ليحصل عليك " (١)

وإذا كانت الوسطية تستلزم تنازل كل طرف مـن أطـراف المشـكلة المثارة فهاهو السلطان يقدم التنازلات ولكن بالكلمات ، والاستمالة العاطفية أو الشعورية . أي بالحيلة :

السلطان : في هذه الحالة لابد من التضحية
الغانية : من جهتي

---

(١) نفسه ، ص ١١٩ .

السلطان : أو من جهتي أنا
الغانية : أتخلى عنك ؟
السلطان : أو أتخلى أنا عن العرش
الغانية : وعلى أنا أن أختار
السلطان : بالطبع عليك أنـت أن تختاري لأن زمـام الأمر كلـه فـي يدك الآن " . (١)

وهكذا تحدث الاستمالة ، وتوافق الغانية على التنازل المبدئي :

" الغانية : سأوقع الحجة
السلطان : حجة العتق
الغانية : نعم
السلطان : هاهي ذي الحجة " . (٢)

ومما سبق نرى أن أحد أطراف القضية المختلف حولها وهـي هنـا الغانية (رمز البلد) تخسر مالها عن طريق الحيلة والاستمالة العاطفية وهـذا معناه أن الوسطية تكون لصالح الطرف الأقوى دائما ، وعلى حساب الطـرف الأضعف .

هذا عن نص الحكيم الذي يتضح فيه فكره الوسطي تمام الوضـوح ، فماذا طرأ على هذا الفكر نفسه في معالجة د. عز الدين إسماعيل المسـرحية نفسها . وهذا هو موضع المبحث الثاني .

---

(١) نفسه ، ص ١٢٠ .
(٢) نفسه ، ص ١٢٢ .

المبحث الثالث ،

الخصائص الأسلوبية لنص أوبرا [السلطان الحائر]

أولا : من حيث الشكل :

** تنقسم إلى فصلين، الفصل الأول ينقسم إلى ثلاث لوحات ، أما الفصل الثاني فينقسم إلى أربع لوحات إلى جانب اللوحة الختامية .

** المكان : الساحة العامة في قلب مدينة القاهرة .

** المنظر العام : جزء من قصر السلطان يحيط بالساحة ، وجانب من المسجد الجامع (بيت الغانية) ومحل الإسكافي والحانة .

** الزمان : غير منصوص عليه صراحة ولكن الإرشاد المسرحي الذي جاء فيه (الإسكافي جالس في زيه الخاص أمام دكانه وأمامه أدوات عمله ، وبجانبه النعال ، وهو يمارس عمله دون أن يمنعه ذلك من تداول الحديث مع الآخرين) هذا الإرشاد يدلنا على أن الأحداث تدور نهارا إلى جانب الإرشادات الأخرى (صاحب المشرب واقف أمام مشربه ، وأفراد مختلفون من الجنسين ومن أعمار مختلفة يتحركون في الساحة ويتقاطعون في الطريق وتاجر الرقيق "النخاس" "يدخن النرجيلة" ويتبادل الهمس مع الإسكافي ، وباعة متجولون مختلفون).

ثانيا : من حيث المحتوى :

** اللغة ومستوياتها الفنية : تقوم على الغناء الفردي والجماعي (بائع الحلوى – مجموعة من الصبية كورال كامل – جماعة من العمال – جماعة من الفلاحين – النخاس) .

** بداية الحدث : يبدأ الحدث مع بداية القصة حيث المجتمع في حالة حركة مع مطلع النهار على النحو الذي تصوره الافتتاحية الغنائية للباعة

رمز بالحلم إلى أن السلطان عبد رقيق ولا يصلح لقيادة البلد .

وبذلك يتضح لي أن تناول د. عز الدين إسماعيل قد فـــرع الأحـــداث بإضافاته التي وضعها ابتداء من الافتتاحية الغنائية :

" (غناء فردي وجماعي) :

بائع الحلوى : فتاح يا عليـــــم رزاق يا كريـــــــم
يا رازق العبــــاد من خيرك العميـــم
يا حـــي يا قيـــــوم

مجموعة من (لبائع الحلوى) :
الصبية يا بائع الحلـــوى عندك بسبوســـــة
بالسمن والسكـــر في الشهد مغموسة " (١)

كما أنه صور لنا في اللوحة الافتتاحية نفسها السبب الذي قبض مـــن أجله على (للنخاس) :

" النخاس : (للإسكافي) هل تعرف أن السلطان ... أعرني سمعك !
(يهمس في أذنه)
كورال : بشري لنا اليوم الجديد لشعبنا الحر السعيـــد
وسائر الأيام
الإسكافي : (للنخاس) معقول هذا !!
النخاس : صدقني ، لست أغشك ! " (٢)

---

(١) د.عز الدين إسماعيل ، أوبرا السلطان الحائر – مأخوذة عن مســـرحية توفيق الحكيم - القاهرة ، مكتبة غريب ١٩٨٩ ص ١٠

(٢) المصدر السابق نفسه ، ص ١٦

بائع العرقسوس : (ينادي وهو يتجول)

العرقسوس شفا النفوس

العرقسوس المعنبر يشفي الكلي يجلو البصر"(١)

الفكرة والحركة بين (مسرحية (السلطان الحائر) ونص أوبرا (السلطان الحائر)

إذا كانت الفكرة قد انفصلت عن الحركة في مسرح توفيــــق الحكيـــم الذهني - من جهة نظر كل من د. العشماوي (٢)ود.سامي منير(٣) وظهر ذلك الانفصال إلى حد ما في مسرحية (السلطان الحائر) لتوفيـــق الحكيـــم ، فـــإن الحركة هي التي انفصلت عن الفكرة في معالجة د.عز الدين إسماعيل لنـــــص مسرحية (السلطان الحائر) حيث لم تشغله الفكرة ، التي شغلت توفيق الحكيـــم ولم تشغله فلسفة (فكرة أن يكون الحاكم غير الحر حاكما لشعب حـــر) وإنمـــا الذي شغله هو حركة المجتمع في تعاملاته الشكلية اليومية وعلاقاته السطحية ولأن الحكيم عالج الفكرة معالجة جدلية قائمة على أسلوب التحقيق الدرامـــــي في صياغة الحوار وهو أسلوب قريب من المسرح التسجيلي. (٤)

---

(١) المصدر نفسه ، ص ١٧ .

(٢) انظر : د.محمد زكى العشماوي، دراسات في أدب المسرح، الاسكندرية مؤسسة المطبوعات الحديثة ١٩٦٢ م ، ص ١٢٨ .

(٣) انظر : د. سامي منير ، المسرح المصري بعد الحرب العالمية الثانيـــة نفسه ، ص ٢٩ .

(٤) للاستزادة راجع : د.يسرى خميس، مقدمة مسرحية بيترفايس (مارا- صاد) سلسلة مسرحيات عالمية (القاهرة) المؤسسة العامـــة للتـــأليف والترجمة والنشر .

حيث يتأسس على أسلوب السؤال والجواب بهدف التحريض ، وتنبع ضرورة الحركة في الأوبريت من اشتماله على الاستعراض وعلى المنظورات التي تشكل ركنا أساسيا في نصه ومن ثم في عرضه .كذلك تنبع من العديد من الشخصيات المساعدة والفرعية والجماعية حتى مع عدم تفرع الأحداث . كما أن عناصر الفرجة تتفوق على عناصر الفكر وبذلك يكون الإيقاع سريعا ، حيث الميل إلى التحريك ويكون أكثر من الميل إلى الحركة .

وذلك فرق أساسي بين نس الحكيم ومعالجة د. عز الدين إسماعيل له من خلال أحداث وشخصيات أقرب إلى النمطية ، ومن هنا يمكن القول بأن توفيق الحكيم في (السلطان الحائر) انطلق من الفكرة في حين انطلق د.عز الدين إسماعيل من الفرجة . والحكيم اعتمد على التكثيف الذي هو أصل في الكتابة المسرحية وفي الشعر بينما جاء الحدث في معالجة د.عز الدين غير مكثف والحكيم بدأ في نصه من النقطة الساخنة في الحدث وذلك أصل في فن كتابة المسرحية ولكن د. عز الدين بدأ نصه بالقصة نفسها واعتمد الحكيم على الحوار ذى الصبغة الفكرية والذهنية . بما يجسد الشخصيات ويبني الحدث بناءا رأسيا متصاعدا بينما يعتمد د.عز الدين - اختصار الزمن من الحدث الرئيسي - على السرد عن طريق أغنيات الكورال للتعليق أو لإظهار دور الرأي العام ويهتم د.عز الدين بالإشارة إلى تفاصيل لا يلتفت الحكيم إليها مثل إشارته إلى القاضي في مجلس محاكمة (النخاس) :

" النخاس : هلم حقق ، باشر القضية ... وحكم الشريعة السنية "

في حين أن السلطان عند الحكيم في مثل هذا الموقف يكتفي بمجرد إشارة من يده ... وعند الحكيم فإن الوزير في مجلس القضاء يتداخل مع المحكوم عليه ، ويضع نفسه في موقف دفاعي ، بينما هو في الموقف نفسه عند د.عز الدين إسماعيل مهاجم ذو سطوة وجبروت . كما أن روح السخرية عند السلطان جزء من رسم شخصيته شخصية وسطية .. أن تلك الروح مفتقدة

عند الشخصية نفسها في نص د. عز الدين.

السلطان : (في هياج يتجه إلى النخاس)

كيف تقول إنني ما زلت عبدًا لم أحرر
وإنه لا حكم لي والحكم لي حقق تقرر
وخسئت يا ملعون! فالإعدام حقًا بك أجدر
وليشرب السيف من القلب الذي بالحقد يقطر

إن السلطان بهذا الموقف ليس وسطيًا بأي حال من الأحوال بل هو متهور ودموي فهو لم يقف موقف المحتد بل تعدى الاحتداد وهو رذيلة، إلى ما هو أكثر من ذلك رذالة الهجوم وإشهار السلاح، تحول إلى الشروع في القتل في حين أنه عند الحكيم لا يخرج من حالة التوسط، التي إلتزمها فكر الحكيم فيما عرف عنده بالتعادلية.

«السلطان : أهذا مما يستحق الموت، أن تأتي بي إلى هذه البلاد؟.. إنى أرى الأمر على النقيض.

الوزير : إنه يستحق الموت لثرثرته وإنفلات لسانه.

السلطان : لست أرى ضررًا بالغًا في أن يقول أو يزيع أني كنت عبدًا رقيقًا.. السلطان الراحل نفسه كان كذلك...أليس هذا صحيحًا يا أيها الوزير ؟»

إننا أمام سلطان مفكر فى نص الحكيم، سلطان ديمقراطى يسمح بالرأى ويقدر المعارض . ولكننا عند د. عز الدين إسماعيل أمام سلطان يشهر سيفه ويبطل فكره . لذلك ظهرت الفكرة عند الحكيم متفوقة على الحركة، فى حين ظهرت الحركة عند د. عز الدين متفوقة على الفكرة، إن ذلك لا شك يمثل فرقًا جوهريًا بين الدراما البحتة والغناء الدرامى .

الغناء والتداخل في الحدث :

كما أن هذا التداخل بين حوار " النخـاس" " السـهامس " "للإسـكافي" والكورال وبائع العرقسوس أو بائع الحلوى أبطل مفعول التكثيف الذي هو أهم عنصر من عناصر الدراما ومن عناصر الشعر أيضا (١) كمـا حـول البنـاء الدرامي التقليدي القائم على الرمزية الفكرية التي عرف بها مسـرح الحكيـم الفكري والذهني (٢) حيث (ولع توفيق الحكيم بالفكرة كان أقوى من التركـيز الفني للمأساة) وحيث " شيطان المسرح الذهني الذي يعشقه توفيق الحكيـم " كما يقول د. العشماوي (٣) حوله إلى بناء درامي قائم على أسلوب التغريب – ربما دون أن يريد – وإنما بحكم وجود التداخلات الغنائية الأوبرالية الكوراليـة والفردية التي أراد بها أن يكون نصه نصاً غنائياً (أوبرالياً) . ولكن الغنـاء – شاء الكاتب أو لم يشأ – يصنع تبعيداً أو تغريباً في الحدث ، عندما يتداخل مـع الحوار أو يقطع مساره وتصاعده – غير أن الحوار هنا كله مما لا يكون معـه تغريب – ولا شك أن التفريع في الحدث الدرامي يستهدف التعقيد ، والـتركيب وذلك من خصائص الكتابة المسرحية كما عرفنا عند أرسطو ونظريته ، أمـا المسرح الغنائي في نصه (أوبريتاً) أو(أوبرا) فالأمر مختلف ، فـالتفريع فـي الأحداث لا يدخل ضمن أصول كتابة النص الأوبرالي، حيث الاعتماد يكون على

---

(١) راجع في ذلك: د.أبوالحسن سلاّم، دور الإيقاع في المسرح.الاسكندرية مركزالأبحاث العلمية ١٩٩٨م-فصل لإيقاع اللغة في المسرح الشعري

(٢) راجع د.سامي منير، المسرح المصري بعد الحرب العالمية الثانية بين الفن والنقد السياسي والاجتماعي١٩٤٥-١٩٧٠م ص ص ٣٢-٣٣.

(٣) د. محمد زكي العشماوى ، دراسات في أدب المسرح ، نفسـه ، ص ١٤٠ .

التأليف الموسيقي وليس على النص الأدبي (الليبريتو) (١) الذي يلتزم الحـدث فيه بخط درامي رئيسي واحد لا تفريع فيه- ويمكن القياس على أوبرا (عايدة) للمؤلف الموسيقي (فيردي) حيث الحدث يقوم على وقوع أميرة الحبشة(عايدة) في الأسر وفي مقابل ذلك وقوع قائد الحملة الفرعونية (رادامیس) فـي حـب (عايدة) أسيرته ، فالتعقيد في الحدث بسيط ، وقائم علـى خطيـن دراميـن متوازيين ، ما يلبثا أن يتشابكا ليصبحا خطاً درامياً واحداً يواجهه اكتشاف ابنة الفرعون عاشقة رادامیس للأمر وتوجيه تهمة الخيانة العظمى إلى (رادامیس) والحكم بموته وحبيبته في جب تحت الأرض .

وإذا كان من المعلوم اعتماد " الأوبريت على عنصر الغناء في نسـق الحوار ، بحيث يجوز أن تحل الأغنية محل الحوار دون أن يكون ذلك خارجـاً عن إطار الحدث بل جزءاً منه ، وهو محكوم بضرورات منها طبيعة الشخصية وطبيعة الموقف الذي تكون فيه ، وقد يستخدم للربط أو التعليق " (٢)

فلئن كان الغناء في النص الأصلي عند الحكيم جزء لا يتجـزأ مـن الحدث ومن نسيج الحوار نفسه بل أكثر من ذلك أنه جزء لا يتجزأ مـن فكـر الحكيم الوسطي ، فالأغنية تعمق فكرة الوسط الذهبي التي يؤمن بها الحكيم.

الجلاد رمز القسوة وأداة البطش " يغنى بصوت الثمل السكران " :

" الجلاد : ...... استمع هاهي ذي الأغنية الرقيقة ! ...

---

(١) أنظر، د.إبراهيم رفعت ، تعريب أوبرا لاترافياتا - غادة الكاميليـا - موسيقي فيردي ، القاهرة ، وزارة الثقافة ، المؤسسة المصرية العامـة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر - إبريل ١٩٦٤م .

(٢) د . أبو الحسن سلاّم، حيرة النص ، المسرحي بين الترجمة والاقتباس والإعداد والتأليف . ط . ثانية ، الرياض ، مطبعة الـنرجس ١٩٩٣م ص ١٣٣ .

يا زهرة عمرها ليلة !
عليك السلام من المعجبين
إذا أذن الفجر غداً تقطفين
ويسقط عنك رداء الندي !
وفي سلة من حطب ترقدين
وتخفت من حولك ألحاني
ويبرق في الجو نصل الردى
مضيناً في يد البستاني " (١)

فإن الغناء الجماعي في معالجة د.عز الدين إسماعيل الأوبرالية للسلطان الحائر استهدف الربط بين تفريعات الحدث من ناحية والتعليق عليها من ناحية أخرى في لون من السرد المحمول على أصوات.شخصيات نمطية – ليست من لحم ودم – حيث الرواية أو الحكي هو هدفها نيابة عن الشاعر أو الكاتب :

" كورال : يا عالم الأسرار
ألطف بأهل الدار" (٢)

وهذا غناء يهدف التعليق بالتلطيف وطلب اللطف وفق عادة الشعب المصري في التوجه إلى الله مع كل حادثة وفيه تصوير لواقع الحال اليومية.

---

(١) توفيق الحكيم ، السلطان الحائر ، نفسه ، ص ص ٢٨-٢٩ .
(٢) د. عز الدين إسماعيل ، نفسه .

كورال : الهمس يسرى خافتاً مسرى الحريق في الهشيم
والأفق صار معتماً تواكبت فيه الغيوم
ودومت سحابة من الشكوك والهموم
هواجس تضاحة بالخوف من شر قديم
من لعنة قاصمة تحل بالشعب العظيم
أواه من كارثة تصيب روحي في الصميم"(١)

الغناء هنا قائم على السرد بهدف قص ما دار خارج الحدث المعروض ، وما يجرى على ألسنة الناس - ردود الفعل الناتجة عن غياب الحريات في البلاد - والسرد هنا قائم على ضرورة اختصار زمن عرض الحدث . وذلك يوافق ما رآه درايدن في تقسيمه لأنواع السرد .(٢)

المواجهات الصراعية في مشهر المحاكمة في النصين:

تتعدد المواجهات في النص بين النخاس وممثلي الحكم(الوزير-الجلاد القاضي-السلطان) وبين القاضي والغانية ، والغانية والجلاد،والجلاد والخادمة والوزير والجلاد . وذلك كله يشكل الصراع في مستوياته وفق الضرورة والاحتمال .

---

(١) د. عز الدين إسماعيل ، نفسه .

(٢) جون درايدن ، مقال في الشعر المسرحي،(درايدن والشعر المسرحي) ترجمة د.مجدي وهبة ، د. محمد عناني ، القاهرة ، مكتبة الأنجلو المصرية ١٩٨٢ ، ص ٧٦ .

وتختلف مواضع المواجهة ومستوياتها بين نـص الحكيـم الأصلـي والنص نفسه بتناول د.عز الدين . فالمواجهة بين النخاس ،وممثل الحكم تكون مع الوزير أولاً في نص الحكيم مع السلطان ثم مع القاضي . وفي ذلـك مـا يقطع بألا يثق في الوزير وأن لديه حساً حقيقياً وقدرة علـى التفريـق بيـن السلطان ومساعده (الوزير) وهذا التوجه المباشر نحـو مواجهـة السـلطان يكشف عن وعي النخاس . إلا أن في لجوئه إلى الوزير بالتظلم مـن صـدور الحكم عليه دون محاكمة يستهدف كشف لشخصية الوزير للمتلقـي وتوكيـد طبيعته الدموية وتسلطه . غير أن لجوءه إلى الوزير أولاً هي مرحلة وسـيطة أيضاً تكشف وسطية الشخصية .

" المحكوم عليه : أيها الوزير ألتمس إليك أن تصغي إليّ. .لقد بعثت الى مولانا السلطان بمظلمة "

وعند د.عز الدين ، يواجه المحكوم عليه السلطان مباشرة :

" النخاس : (يصيح) يا مولاي السلطان ألتمس العدل ... العدل

الكورال : (يردد) يلتمس من السلطان العدل

يلتمس من السلطان العدل

السلطان : لقد أجبناك لما تريد...

فالعدل في ربوعنا يسود "

ولكنه يقول شيئاً ويفعل غيره لأنه بعد قليل سيشـهر سـيفه علـى النخاس . غير أن قيمة ترديد الكورال للجملة فيه توكيد على دور الرأي العـام الذي يخشاه كل سلطان ، لذلك كانت إجابة السلطان :

" لقد أجبناك لما تريد "

كما أن الترديدات والتكرار فيه إقامة للإستعراض الذي هو أصل فـي الفنون الغنائية .

الخلاصة

انتهى هذا البحث إلى أن د. عز الدين فى تناوله لم تجتذبه فكرة التعادلية أو الوسطية التى التزمها الحكيم كما أن اختلاف النوع الأدبي والفنى فى التناولين قد فرض عليه أدوات مناسبة لفنون الغناء المسرحي والأوبرالى ومنها التزامه بالقافية فى الحوار الشعرى ربما لعلو النغم الموسيقي الذى يتيح للغناء الأوبرالى أن يظهر ظهورا فيه من المبالغة ما يلائم ذلك الفن واعتماده على السرد غالبا.

كذلك انتهى إلى أن عدم التزام معالجة د. عز الدين إسماعيل بالوسط الذهبي الذى صاغ الحكيم مسرحيته تحقيقا له، يعد من جهة (النقد الموضوعي) نوعا من الخيانة الفكرية للأصل، كما انتهى إلى أنه قد توجه توجها شكلانيا حيث استدعاء الشكل الغنائي للمحتوى فأصبح المحتوى عنده وليد الشكل ولم يترك للفكرة أن تستدعى الشكل الذى يلائمها كما فعل الحكيم على اعتبار أن الفكر عنده هو المقصود توكيد وسطيته. تحقيقا لفكرة الحكيم نفسه تلك التى أطلق عليها التعادلية والتى أثبتنا ألا وسطية فى قضية مختلف عليها بين طرفين متنازعين وإنما الوسطية مقصورة على تعارض موقفين متطرفين أو صفتين عند شخص واحد لا شخصين فإذا اتخذ موقفا وسطا فإن ذلك لا يضيره لأن الموقف أو القضية تخصه هو دون غيره فلئن تنازل قليلا وقرب بين صفتين متعارضتين تخصانه هو وحده فعندها لا يوقع خسارة بأحد أو فائدة تصيب أحدا غيره.

أهم نتائج البحث

أولاً : انتهي البحث في النص الأصلي إلى ما يأتي :

•• إن فكرة الوسطية هي نفسها فكرة التعادلية التي تقوم علي صـــــراع طرفين دون " ضرر أو ضرار " وهي نفسها فكرة "الحرية والالتزام".

•• بالنسبة للنص الأصلي للحكيم توصل البحث إلىأن الحكيم في تجسيده لفكرة الوسطية قد رسم شـــخصياته ، شـــخصيات وســـطية وجعـــل حوارياتهم وأفعالهم مجسدة لتلك الفكرة .

•• استخدم الحكيم دائرية الأسلوب حيث ينتهي الحدث بـــالنكوص عمّـــا كافحت الشخصية الرئيسية، من أجل الوصول إليه .

•• أثبت البحث من خلال تحليل النص الأصلي نفسه أن لا وسطية فــــي قضية مختلف عليها بين طرفين متنازعين حولها ، وإنما الوســـطية مقصورة على تعارض موقفين متطرفين أو صفتين متعارضتين عنـــد شخص واحد لا شخصين ، فإذا اتخذ موقفاً وسطاً فإن ذلك لا يضـــيره لأن الموقف أو القضية تخصه هو دون غيره، فلئن تنازل قليلا وقرب بين صفتين متعارضتين تخصانه هو وحده دون غيره،فعندها لا يوقـــع خسارة على أحد أو فائدة تصيب أحداً غيره .

ثانياً : انتهي البحث في تناول د.عز الدين إسماعيل لمسرحية الحكيم إلى ما يأتي :

•• إن د. عز الدين إسماعيل في تناوله للسلطان الحائر لم تجتذبه فكـــرة التعادلية أو الوسطية التي إلتزمها الحكيم ويشكل هذا في نظر(النقـــد الشارح) نوعاً من خيانة النص .

- •• إن اختلاف النوع الأدبي والفني في التناولين قد فرض عليه أدوات مناسبة لفنون الغناء المسرحي والأوبرالي ومنها التزامه بالقافية في الحوار الشعري،ربما لعلو النغم الموسيقي الذى يتيح للغناء الأوبرالى أن يظهر ظهوراً فيه من المبالغة ما يلائم ذلك الفن مع اعتماده على السرد – غالباً – اختصاراً لزمن الحدث – ربما – .
- •• خلت المقدمة الغنائية في نص الأوبرا من عنصر التكثيف ومن التقاط لحظة ساخنة .
- •• بدأت الأوبرا بعرض القصة ، وذلك لسيس أسلوب الكتابة المسرحية الدرامية حيث تبدأ دائماً بعد انتهاء القصة والاقتصار على عرض الحدث الرئيسي الناتج عنها .
- •• خلا نص الأوبرا من عنصري التوتر والتشويق الذي يمثل قمة في فنّ الحكيم المسرحي ، كما خلا من روح المرح والسخرية التي قام عليها نص الحكيم في عرضه للحدث .
- •• خلا نص الأوبرا من شاعرية اللغة التي تميز بها نص الحكيم النثري مع أن الأوبرا كتبت شعراً عمودياً .
- •• فرع د.عز الدين إسماعيل الحدث إلى عدد من الأحداث الفرعية التي خلا منها نص الحكيم(مشهد حديث الجارية مع سيدتها زوجةالسلطان حول أزمةالسلطان ومشهد حلم السلطان بأنه يقود سفينة في طريقها إلى الغرق بمن عليها ومشهد سوق المدينة والباعة والشرطة والحوانيت) دون أن تضيف شيئاً يذكر إلى الحدث بل هي عبء على النص الغنائي ، لأن الأوبرا أو الأوبريت كليهما يلتزم بحدث رئيسي واحد بسيط الحبكة .
- •• صوّر د.عز الدين إسماعيل شخصية السلطان شخصية متسلطة ، سريعة الانفعال ، فيها من الرعونة الكثير وذلك على عكس صورته

عند الحكيم ، حيث ظهر شخصية واسعة الأفق والصـــدر والحيلــة ، شخصية سياسية بمعنى الكلمة ، وتتمتع بروح المرح ، تتوازن مـــن خلال روح السخرية التي تتمتع بها ، تخطو خطوتين للأمام وخطـــوة للخلف دون أن يبدو ذلك نوعاً من التراجع .

الهوامش والثبت

(١) أنظر ، د.إبراهيم رفعت ، تعريب أوبرا لاترافياتا - غادة الكاميليـــا- موسيقي فيردي ، القاهرة، وزارة الثقافة ، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر ، إبريل ١٩٦٤ م .

(٢) د. أبو الحسن سلاّم ، حيرة النص المسرحي بين الترجمة والاقتباس والإعداد والتأليف . ط . ثانية ، الرياض ، مطبعة النرجس١٩٩٣م.

(٣) راجع في ذلك : د. أبـــو الحسن سلاّم ، دور الإيقاع فـــي المســـرح الاسكندرية ، مركـــز الأبحاث العلمية ١٩٩٨ م - فصل إيقاع اللغـــة في المسرح الشعري .

(٤) توفيق الحكيم ، السلطان الحائر ، القاهرة ، مكتبة الآداب ، المطبعـــة النموذجية ، ١٩٧٦ م .

(٥) توفيق الحكيم ، مقدمته لمسرحية (يا طالع الشجرة) القاهرة ، مكتبـــة الآداب ، ١٩٧٦ م .

(٦) أنظر : توفيق الحكيم ، تذييله لنص مسرحيته(الطعام لكل فم) القاهرة مكتبة الآداب ١٩٧٦ م.

(٧) أنظر ، جان بول سارتر ، مجلة عالم الفكر ، مج الثاني عشـــر ، ع الثاني- يوليو/أغسطس/سبتمبر ١٩٨٢م ، الكويت ، المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب .

(٨) جون درايدن ، مقال في الشعر المسرحي،(داريدن والشعر المسيحى) ترجمة د. مجدي وهبة ، د. محمد عناني ، القاهرة ، مكتبة الأنجلـــو المصرية ١٩٨٢ .

(٩) راجع د.سامي منير،المسرح المصري بعد الحرب العالمية الثانية بين الفن والنقد (السياسي والاجتماعي) ١٩٤٥-١٩٧٠م.

(١٠) د.عز الدين إسماعيل ، أوبرا السلطان الحائر - مأخوذة عن مسرحية توفيق الحكيم - القاهرة ، مكتبة غريب ١٩٨٩ .

(١١) أنظر د . محمد زكى العشماوى،دراسات في أدب المسرح،الاسكندرية مؤسسة المطبوعات الحديثة ١٩٦٢ م .

(١٢) للاستزادة راجع : د.يسرى خميس ، مقدمة مسرحية بيتر فايس (مارا - صاد) سلسلة مسرحيات عالمية (القاهرة) المؤسسة العامة للتأليف والترجمة والنشر .

المبحث السادس

تعريب علوم المسرح
وإشكاليات الصياغة العلمية



المبحث السادس :

تعريب علوم المسرح وإشكاليات الصياغة العلمية

لا شك أن للصياغة البحثية أصولها التي تنطبق على كل علم من العلوم ، وإذا أريد لفنون المسرح أن تسيَّج بسياج العلم حتى تقوى وتتجدد فلابد أن تتشح بوشاح المنهج .

ولقد ظهرت في السنوات الأخيرة كتابات هامة في المسرح بغية إضفاء سمات البحث العلمي عليها ، ومنها المترجم ، والمؤلف ، والمعد غير أن أكثرها حفل باللامنهجية واللاحياد ، ونقص الأدوات وركاكة الأسلوب ، على الرغم من القيمة الكبرى المرجوة من وراء حركة تعريب علوم المسرح في مصر وفي عالمنا العربي .

وحين نقف عند هذه الكتابات فتستوقفنا لغتها وأساليب صياغاتها فإننا في واقع الأمر نريد لها الكمال لغة وأسلوبا وصياغة ولا ننكر على صاحبها مؤلفا كان أو مترجما دوره الكبير في سبيل إنجاز عمله ذلك ولكننا تقديرا منا لذلك الدور نناقش جهده الذي بذل. ولعل أهم ما نقف أمامه في هذا السبيل هو ذلك الجهد المضني والجدير بالثناء لمركز اللغات والترجمة بأكاديمية الفنون بالقاهرة الذي بذلته في ترجمة الدراسات والنصوص المسرحية وتبذله .. في سبيل الإصدارات الجديدة المترجمة في إطار فعاليات مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي السنوي وهو جهد منظم وممنهج ويجرى وفق خطة مسبقة وفكر علمي ، غير أن الصياغة والأسلوب يعتورهما الكثير مما أشرت إليه في البداية – للعديد من الأسباب – ربما كان أهمها العجلة في الوصول إلى النتائج وكذلك تستوقفنا بعض الكتابات الفردية التي بذل فيها كتابها أو مترجموها جهدا غير عادي حتى تصبح بين يدي القارئ

المتخصص – كما أراد كاتبوها – في حين يستوقف القارئ العادي لها ما يستفزه من أغلاط إملائية ونحوية وأسلوبية ونفور من تعريب المصطلحات المسرحية الأجنبية ويستفز القارئ المتخصص خلوها من الهوامش والاستشهادات والتأصيل وخلوها من الثبت المرجعي واللاحياد واللاموضوعية واللامنهجية .

إن للكتابة الأكاديمية شروطها التي إن خلت الكتابة منها عدت كتابة غير منهجية ، فليس على الكاتب غير الأكاديمي حرج إذا لم يستشهد في كتاباته ، ولكن الكاتب الأكاديمي لا يستطيع – من تلقاء ذاته – أن يكتب في موضوع ما دونما استشهاد يستتبعه توثيق . فهو إذا كتب ، يكتب ليقرر ويقدر لا ليعبر فيؤثر . فلو أنه تناول موضوعاً دينياً فإنه يستدل على ما يقرره في شأن أمر من أمور الدين بقول من كلام الله – عز وجل – أو بحديث من أحاديث رسوله (ص) أو بقول من أقوال صحابته ، فيكون بذلك الواجد الواصف – يجد فيصف – فالكاتب الأكاديمي لن يضيف إلى العقيدة الدينية شيئاً جديداً .. عندئذ يكون استشهاده رجوعاً منه إلى المصدر نفسه وهو القرآن الكريم والسنة . وهو الرجوع إلى مصدر رئيسي هو عمدة الدين الإسلامي ، وعماده بغية الاستدلال . أما رجوعه إلى أقوال الصحابة فيما قالوا مما يمس موضوعه فهو رجوع غير مصدري ، وإنما هو رجوع مرجعي ، إذ أنه لا يأخذ من النبع وإنما يأخذ عن أحد فروعه . وهو رجوع بقصد تحلية كلامه وزيادة تدعيم أفكاره بالأقوال الصحيحة الثابتة ، حتى يثبت كلامه ويطمئن إليه الكاتب فالقارئ . وهذه الاستشهادات تلزم الكاتب الأكاديمي بالتوثيق والثبت .. بمعنى أن الكاتب الأكاديمي يكون ملزماً بثبت يوثق اسم القائل وموضوع قوله – الذي اقتبسه بنصه أو بتصرف وتاريخ الإصدار وبلده وسنته ورقم الصفحة – وذلك ما يفرق بين الكاتب الأكاديمي والكاتب غير الأكاديمي .

وكذلك هو حال الكاتب الأكاديمي حين يكتب في التاريخ أو في علم من العلوم أو في فن من الفنون ، إذ يستدل أو يحلى قوله بالاستشهادات . وليس على الكاتب حرج إذا لم يكن محايداً،حالة كتابته التي تستهدف التصوير والتأثير أو التعبير والتأثير كما هو الحال في الكتابة الإبداعية أو التوصيل والإثارة كما هو حال الكتابة الإعلامية إخبارية ومعلوماتية وهي معرفية جزئية تتحقق بالتلقين أما الكتابة الأكاديمية فهي إضافة حقيقية إلى حقائق الحياة في الفرع المعروض للبحث ، لذلك استلزمت الاستشهاد والإسناد والاستنباط والاستدلال والتهميش والثبت وتدوين نلك كله وفق شروط معلومة لكل باحث أو مقدم على البحث ، متملك لمنهج متصل بأساليب نلك المنهج متملك لأدواته البحثية ، أي أنه يعرض ما يكتبه من خلال خطة مسبقة أو أساس نظري نابع من منهج قد يكون وصفياً حين يتعلق الموضوع الذي يكتبه بالدين أو التاريخ أو باللغة أو بالمسرح أو بالفن أو الأدب في اتجاهاته الطبيعية : (المدرسة الطبيعية)، لأن الكاتب يتناول الموضوع الديني تناولاً ليس فيه أدني تدخل منه ، فهو الواجد الواصف - هنا - وله أن يستنبط من النصوص أو الظواهر أو العناصر بموازنتها ببعضها البعض - حالة كونها من جنس واحد أو لغة واحدة - أو بمقارنتها ببعضها البعض - حالة اختلافاتها في الجنس الفني أو اللغة - حتى يصل إلى فهم أو حكم ما .

ونلك يتبع أيضاً في بحوث اللغة ، إذ هي سمعية كما قال علماؤنا الأقدمون (ابن جنى - ابن فارس - ابن سيده)،وغيرهم من علماء الغرب (دى سوسير) وغيره .

وهو يتبع أيضاً في تناول إبداع ما من المدرسة الطبيعية في الفن والأدب ، وفي المسرح نصاً أو عرضاً من المدرسة الطبيعية التي تعنى بتصوير شريحة اجتماعية متخيرة تصويراً مطابقاً للحياة اليومية من منظور رؤية الكاتب نفسه، دونما تدخل من مشاعره الذاتية. ولكن تصويره يتخير فقط

زاوية يراها مناسبة لتصوير قطاع من الحياة الاجتماعية – ويمكن الرجوع في ذلك إلى كتابات " إميل زولا " أو " بالزاك " ولفن " أنطوان " في الإخراج المسرحي بفرنسا أو أدب " هاوبتمان " و " كيد " المسرحي في ألمانيا .

إن الكاتب الأكاديمي – الباحث – في هذا اللون من الأدب والفن الطبيعيين أو في العقيدة أو التاريخ أو اللغة – واجد واصف – لأنه لا يضيف إلى العقيدة الدينية شيئاً جديداً . ولن يضيف إلى اللغة شيئاً ولا إلى التاريخ الذي هو وعاء ما مضي من الأحداث والوقائع والسير – إنما هو يصف الموجود منها ويقرر بعد ذلك رأياً علمياً فيما درس وحلل أو أحصي متحصناً بالحياد ، مستخلصاً بمواجهة النص بالنص ، أو الأداء بالأداء في عرض واحد أو التجربة بالتجربة . وفي المسرحية لا يكتب الباحث أو الكاتب المنهجي إلا إذا كان متخصصاً – على اعتبار أن المسرح نشاط بشري نوعي – ودراسته تكون نوعية أيضاً ، ومنهجه يتنوع بتنوع المدرسة الفنية ، والأدبية التي صدر عنها النص المسرحي والعرض المسرحي كذلك . فإذا كان النص رومانسياً كان المنهج فى بحثه (منهجاً معيارياً) على اعتبار أن الرومانسية مدرسة تهتم بالمشاعر والعواطف والإثارة . والمشاعر متقلبة . ولما كان البحث أو الكتابة البحثية تأصيلاً للثابت من الإنتاج البشري أو الظواهر الطبيعية أو الفنية بذلك الإنتاج أو تلك الظواهر . ولأن الثابت لا يقاس إلا بما هو أكثر ثباتاً منه ، وأن القياس لا يكون إلا في الثابت من الظواهر أو الإنتاج، وكان المسرح فناً أدائياً منذ نشأته – أي نشأ على الأداء التمثيلي المجسد للشخصيات المؤلفة أو المصورة إذا كانت تاريخية أو تلك الشخصيات المعاد تصويرها – وكان الأداء خاضعاً للحالة المزاجية للمؤدي ، وهي حالة متغيرة من ليلة عرض إلى ليلة عرض تالية ، ومن مكان إلى مكان ومن تفسير إخراجي إلى آخر ، لذلك فإن القياس يكون قياساً معيارياً – قياساً يستنبط من العمل نفسه – وهو قياس غير خالص للمنهج المعياري ولكنه يتداخل مع

المنهج الوصفي أيضاً . وهكذا يتغير منهج قياس الكاتب الباحث والكتابة البحثية في المسرح تبعاً لتغير أسلوب العرض ومدرسته الفنية ... فلئن كان العرض المسرحي يستعين بعناصر الضوء والصوت والملابس والمناظر (الديكورات) والحيل فتلك عناصر تطبيقية لذلك فإن قياس دورها في العرض المسرحي يكون قياساً نابعاً من المنهج العلمي التطبيقي مثلها مثل الهندسة والكيمياء . وعلى ذلك يكون القياس البحثي في مجال المسرح قياساً وصفياً معيارياً تطبيقياً في آن واحد .

والكاتب الأكاديمي يتسلح بالتحليل في كل خطوة من خطوات كتابته . فهو يتحرى ويجمع ويستشهد ويوثق ويثبت ويحلل ويعلق ، ويستنبط ويكتشف ثم يقرر أو يحكم وفق قياس واستدلال وثبت فتكون كتابته ذات منهج وتنسيق ووضوح يضيف إلى جملة المعارف الإنسانية معرفة جديدة أو رأياً مغايراً أو مدعماً في الفرع الذي تخصص فيه ذلك الكاتب الأكاديمي كاتباً متخصصاً أو دقيق التخصص .

على أن الكتابة التأثيرية في مقصدها تصويرية كانت أم تعبيرية لا تلتزم بتلك القيود ولا تتقيد بها . ذلك أن الخيال رائدها والذاتية منهجها.. على أن هناك لوناً ثالثاً ولوناً رابعاً من ألوان الكتابة الإعلامية. والكتابة التعليمية.. فتلك كتابة بعيدة عن التعبير -إلى حد ما- ما عدا تلك التي تتجه إلى الأسلوب الدرامي أو الفني - فهي كتابة تلتزم بالسرد والخبر والمعلومة وتهدف إلى كسب تأييد لفكرة أو لقضية من القضايا .

على ذلك فإن الكتابة الأكاديمية والكتابة الإعلامية والكتابة التعليمية تتعرض للقضايا من حيث المضمون وغرضها - مع اختلاف غرض الكتابة الأكاديمية الذي يكون إضافة حقيقية إلى حقائق الفرع المعروض للبحث على حين يكون غرض الكتابة الإعلامية هو الإثارة من خلال حقائق وأخبار ومعلومات غالباً ما تكون دقيقة وخالية من التوثيق - إلا من حيث المصدر

(المراسل أو وكالة الأنباء) وتأثيرها يكون وقتياً لأنها لا تعطي فرصة للتعمق والتحري واستعراض جوانب الأمر المعروض ، لتلاحق المعلومة وتغيرها كل ساعة وللعجلة في جنى النتائج .

وعلى ضوء تلك المقدمة النظرية يمكننا الوقوف عند بعض الكتابات التي وضعها كتاب مصريون أو تلك التي ترجمها بعض المترجمين في إطار الجهود الفردية أو تلك التي تنضوي تحت نشاط منهجي لهيئة من الهيئات المتخصصة في المجالات التعليمية أو التثقيفية أو العلمية . وذلك الوقوف المنهجي أمام جهد من تلك الجهود المشار إليها إنما غرضه دراسة الدور الذي قام به المترجم أو الكاتب أو الباحث في تعريب علوم المسرح وفي حل إشكاليات الصياغة بين المسرح بوصفه فناً والمسرح بوصفه علماً .

ونستهل دراستنا بالنظر التحليلي لما كتبه د. محمد صديق (١) في مقدمة ترجمته لنص مسرحية (الأم شجاعة) (٢) تلك المقدمة التي استهدف الكاتب من ورائها التنظير، مثلما استهدف ذلك أيضا بتعقيبه الذي ذيل به نص إعداده للنص نفسه (٣) ذلك الذي أورد متنه خلف متن ترجمته للنص نفسه ، فلقد حفلت ترجمة د. صديق لذلك النص كما حفلت مقدمته له وتعقيبه على جهده في الإعداد أو التمصير بالعديد من السلبيات من حيث المنهج والمغالطات العلمية وعدم التجرد ونقص أدوات الصياغة وركاكة الأسلوب والتقافز من موضوع إلى موضوع آخر جانبي، بما يشي باحتفاء كتابته-هنا- باللامنهجية واللامرجعية والركاكة .

فإذا كان المنهج هو الطريقة المنظمة للأفكار وللقضايا وكان بمثابة الشعلة التي تضئ للباحث دروب بحثه ، وتمكنه من مراعاة التجرد وحسن اختيار الأسلوب المؤدي إلى طرح القضايا واستكمال أدوات البحث المناسبة لتحقيق الفكر وإبراز عناصره وتحليل القيم والقضايا بعد استعراضها ، وتقويم ما أصاب التفكير وحل ما استشكل منه والخلوص إلى النتائج أو استنباطها

فإنه لمن المؤسف حقا أن تنتفي عن هذا الجهد صفة المنهجية ، ومن ثم تبطل نسبته إلى " النظرية " على أن ذلك التمهيد أو المدخل الذي ينحو نحو وصف الموجود يستلزم الوقوف على الكيفية ويعللها بالسببية حتى يتأصل الرأي الذي قدمته في المدخل النظري . ويتضح ذلك عن طريق مناقشة هذه الركائز :

أولا : وقوع الكاتب في مغالطات علمية .
ثانيا : غيبة الحياد العلمي وفقدان المصداقية .
ثالثا : غيبة التأصيل وتغييب المرجعية .
رابعا : غيبة التوثيق .
خامسا : الإبهام وركاكة الأسلوب والتشوش .
سادسا : عدم استكمال أدوات الصياغة البحثية .
سابعا : التقافز بين الموضوعات والتيه في دروب فرعية .
ثامنا : عدم القدرة على استخلاص نتائج تضيف إلى العلم جديدا .

الدراسات المسرحية وغيبة المنهج

إن غيبة المنهج – كما أسلفنا – تنفي عن التفكير وعن الكتابة صفتها العلمية أو نسبتها إلى النظرية فإذا وجدنا كتابا أو كتابة تنسب نفسها إلى الدراسة أو البحث أو النظرية خالية من المنهج فإن ذلك ينفي عنها – دون ريب – نسبتها إلى النظرية أو إلى البحث أو إلى الدراسة .

ولقد تفحصنا عددا من الكتابات التي زعمت أنها في النظرية المسرحية أو ادعى كاتبها نسبتها إلى البحث أو الدراسة فوجدناها خلوا من المنهج ومن هذه الكتابات كتاب بعنوان (النظرية والتطبيق في ممارسة الإعداد البريشتي) (٤).

فإذا كان وضوح الفكرة وتحديد عناصر تحقيقها والتأصيل والحياد العلمي والصياغة المترابطة الرصينة هي من أهم العناصر التي يمكن أن يتحقق المنهج العلمي بوساطتها باعتبار أن هذه العناصر تشكل الأسلوب المستخدم في تحقيق المنهج إلى جانب أدوات البحث فإن غياب واحد من هذه العناصر ينتقص من المنهجية نفسها ومن ثم مصداقية الكاتب .

ولقد غاب المنهج والمنهجية عن كتاب(النظريةوالتطبيق في ممارسة الإعداد البريشتى) وتمثل ذلك على النحو الآتي :

من البداهة عند الكتابة الأكاديمية أن يحدد الكاتب الموضوع الذي سوف يتعرض له وأن يتجرد عند تناوله له .

غيبة المنهج عن كتابة النظرية والتطبيق
في ممارسة الإعداد البريشتي

ليس في مقدمة الكتاب – المشار إليه – تحديد مفصل ووافٍ لطبيعة موضوعه ولا للأسلوب الذي سيستخدمه في معالجة هذا الموضوع فالمقدمة هلامية والهدف من الكتاب يمكن للقارئ المحلل استنتاج الهدف من كتابته بصعوبة وليست الكتابة الأكاديمية كذلك ، فالكاتب عندما بدأ مقدمة كتابه قال:

" .. .. .. كان لي شرف التعرف على ما أطلق عليه اسم "بريخت" عام ١٩٦٢ على أيدي الأستاذ العظيم سعد أردش " (٥) فلم يتجرد ، وذلك أول ما يتصف به الدارس والباحث العلمي . ولعل مقدمته بل كتابه هذا كله قد حفل بعبارات ليس فيها أي لون من ألوان التجرد والحياد ومنها على سبيل المثال لا الحصر : " داعية المسرح الغامض بيرتولد بريخت " (٦) وفي ذلك حكم واستنتاج لا مقدمات له ولا دليل عليه لا من كتابات برشت نفسه ولا مما كتب عن مسرحه إبداعا أو فكرا . " التي قبل لنا آنذاك من عديد النقاد* التي تلقفت

صيدا غريبا ، ما لم يقله مالك في الخمر ، التي سمع عنها مصادفة ويريد أن يدلو بدلوه فيها كأحد عباقرة عصره المجربين " .(٧)

ناهينا عن أن الناقد لا يكون مجربا لأنه (واجد واصف ثم مقوم لما يصفه) إذ تحكمه كيفية وجود العمل فكرا وصياغة وعرضا وأسباب وجوده أو إنتاجه على تلك الكيفية التي وجده عليها ثم قيمة هذا المنتج من خلال تحليله لكيفية ظهوره على النحو الذي ظهر به وانعكاس الأسباب الموضوعية والذاتية التي تضافرت في ظهور ذلك الإنتاج على الكيفية التي ظهر عليها ، فإن اتهامه للنقاد بأنهم يقعون على ما يريدون الحديث عنه مصادفة ، وأنهم دائما منبهرون بما يتلقفونه وكأنه صيد غريب فيه عدم تجرد ليس محله الكتابة البحثية " ... وبمزيد من الأسف كان معظم ما قيل هراء ، وأقله قربا من الصحة كان غامضا قريبا من العبثية الممزوجة بالوجودية المغلفة بالتعبيرية " (٨)

ليس من التجرد أن نصف جهدا مهما كان وصفا ما محددا دون إقامة الدليل على صدق وصفنا له .

كلامه عن سعد أردش " أعود بذاكرتي تلك الأعوام الثلاثين ، التي أينعت من نبت الأستاذ ما أكد طليعية بدايته ، وريادة دوره على مستوى الوطن العربي ، ووضوح معالم بصماته على معظم ممارساته الواعية ، لإقرار ثراء أسلوبه العلمي " (٩) . " وجدنا مشاهد برمتها محذوفة ، ربما لأنها لا تروق أو ترقي إلى جماليات المترجم الفكرية ".

إن التجرد يفرض على الباحث ألا يقرر رأيا دون تمحيص للأسباب وللملابسات والدوافع الحقيقية أولا ثم الافتراضية النابعة عن الاستنباطات والمقارنات والموازنات والقياس أو تلك المستندة إلى تجارب مماثلة في نتائجها للنتيجة المراد قياسها أو نقدها ، على أن تكون كتابة ذلك كله في أسلوب بعيد عن التهكم أو الإعجاب أو أساليب الارتياح أو عدم الارتياح أو

الاتهام المباشر دون إقامة الحجة والدليل .

" .. على عكس رأي من لم يتعودوا على تلك الطريقة فـــي أســلبة الإبداع ، مخافة كيانهم ، وحفاظا على إستمرارية سطوتهم التقليدية بأســـلوب فردي ، يعتبره المتحضرون رجعيا مقتيا من زمن بعيد ". (١٠)

" .. .. .. ربما كان قدرا غير مستحب يقع دائما على كل مـــن يــود التبشير بالحداثة في فترات التحول " (١١)

" ليس من منطلق التعالي على أساتذة أجلاء " (١٢)

" .. في دهاليز الفن البيروقراطي والأحقاد الفنية " (١٣)

" .. إلى أن يقضي الله أمرا كان مفعولا ، بمحاكمة علنيــة للقيــادات المسرحية القائمة مع جهازها الإداري المهيمن على خطة فنية وحركة ثقافيــة عديمة المغزى ، فاقدة الهوية " (١٤)

غيبة المنهج في كتابة النظرية والتطبيق في ممارسة الإعداد البريشتي

وإذا كان الكاتب لم يراع وضوح الخطة التـــي ســوف يتبعــها فـــي معالجته للموضوع ولم يفصل أو يقسم أهدافه المرحلية وصولا إلـــى الـــهدف الأساسي الذي يرغب في تحقيقه أو الوصول إليه من وراء بحثه ، بل لم يراع إيضاح الهدف من بحثه ، وإنما كتب المقدمة على شكل مقال صحافي متداخـل الجمل والعبارات والتراكيب الغامضة التي أظهرت الأخطاء النحوية والإملائيــة والأسلوبية ظهورا بينا ، إلا أننا مع ذلك تمكنا من تصيد الأهـــداف المرحليــة التي أشار إليها هنا وهناك وفي ثنايا المقدمة غير المتجردة وقد بدت لنا علـــى نحو ما يمكن حصره في سبعة محاور إستخلصتها مما ذكره في تلك المقدمـــة غير المنهجية وهي على النحو الآتي * :

[أ] معارضة ما قيل من قبل عن المسرح العلمي ونظريته مع تأصيل ذلك المفهوم:

وبمزيد من الأسف كان معظم ما قيل هراء ، وأقله قريبا من الصحة كان غامضا قريبا من العبثية الممزوجة بالوجودية المغلفة بالتعبيرية " (١٥)

ولا أدري كيف يمكن أن تمتزج العبثية بالوجودية والعبث أو السأم هو أحد أركان الفكر الوجودي المادي (١٦) وقد اصطلح الناقد الإنجليزي مارتن إسلن على تسمية هذا المسرح الذي يصور سأم الإنسان من الفكر والفعل واللغة والسلوك والمنطق البشري المعيش بالقرف (Absurd) كما أنه من المعلوم أن أول من لجأ إلى تجسيد الجانب العبثي في الإنسان وفي الكون والكشف عن دور الإنسان الوجودي في كشف ذلك العبث هو الكاتب الفرنسي - المولود في الجزائر - (ألبير كامي) .(١٧)

فالعبثية جزء من الوجودية المادية وهي فرع من فروعها وليس العكس كما ألمح صديق كما أن (التعبيرية) تغلف كل عمل أدبي وكل عمل فني درامي ولا يخلو عمل واحد في مجال الإبداع الأدبي أو الفني من جوانب تعبيرية : عناصر من الاتجاه التعبيري فالدراما إما تعبيرية بالضرورة وهي ألصق بالتعبيرية حين تستخدم أسلوب المناجاة في حوار الشخصية التي تعاني صراعا بين عقلها ومشاعرها - والأمثلة كثيرة لا يتسع المقال لها .

(٣) تحقيق نص مسرحية (الأم الشجاعة) "برتولد بريشت"

" .. عندما حققنا معا بصورة معملية ، النص المترجم مع الأصل الإيطالي"(١٨) لذا كان لزاما على المرء أولا تحقيق النص الأصلي لمسرحية الأم الشجاعة التي كتبها برتولد بريشت في مهجر الدانمرك عام١٩٣٨ ".(١٩)

[٣] تحديد مفهوم الدراماتورج وطبيعة الإعداد المسرحي:

" .. ثم يأتي بعد ذلك عمل الدراماتورج ، وهو الرقيب الفني لتطبيـــق أســس النظرية الملحمية في المسرح ، كقاضي عادل بين المعد أو المؤلف أو صاحب الصياغة أو مقدم الفكرة للنص المسرحي ، وبين رؤية تنفيذ العرض على يــد مخرج واعي بأدواته وعناصر التقنية الفنية "..(٢٠)

[٤] جماعية الخلق ودورها في إثراء العمل المسرحي :

" .. كما أود التنويه عن مدي إثراء العمل في النهاية بجماعية الخلق مع عدم ضياع هوية مهمة كل مشارك متخصص في مجاله "..(٢١)

[٥] خلق كوادر علمية :

[٦] إنقاذ مسيرة المسرح المتردية :

" بغية خلق كوادر علمية ، لإنقاذ مسيرة المسرح المتردية "..(٢٢)

[٧] وضع أسس نظرية لإخراج نص مسرحية (الأم شجاعة) :

" بجانب قيامي بإخراج نفس النص " ..(٢٣)

فما الذي تحقق من هذه المسائل وهل تمكن من الإجابة عليها ومـــا هي الأدوات التي استخدمها في سبيل تحقيق الهدف من بحثه وهل تملك مـــن أدواته البحثية ، تلك هي إشكالية هذا البحث .

●● حول المنهج :

(أ) لم يتضح للكاتب منهج في كتابه هذا ولم يتحدد مجال للدراسة هل هي في النقد المسرحي على المستوى الأدبي ؟! هل هي في نظرية المسرح هل هي في الإخراج المسرحي ؟! هل هي في التأليف المسرحي وأصول الكتابة ؟! هل هي في تاريخ المسرح الملحمي ؟ هل هي في أساليب ترجمة النص المسرحي ؟!

(ب) عدم الوفاء بما حدده في مقدمته :

" لذا كان لزاما على المرء أولا تحقيق النص الأصلي لمسرحية الأم شجاعة " (٢٤) والتحقيق المنهجي والعلمي لأثر من الآثار (النص) له أصوله العلمية المرعية . (٢٥)

ولم يناقش الكاتب أي موضوع من الموضوعات التي نثرها هنا وهناك في مقدمة كتابه المذكور (تأصيل مفهوم المسرح الملحمي ونظرية بريشت) .

(طبيعة الخلق الجماعي في المسرح ودورها في إثراء العمل المسرحي).

(كيفية إنقاذ مسيرة المسرح المتردية وما دليله على ترديها) .

(كيفية خلق قيادات علمية في التخصصات المسرحية)

(وضع الأسس النظرية لإخراج نص مسرحية الأم شجاعة).

ولو كان الكاتب قد اكتفى بالكتابة في محورين اثنين فقط من تلك المحاور أو الموضوعات التي نثرها في مقدمته "المهوشة" : (تحقيق النص) مثلا وإن كان نص (الأم شجاعة) نصا معلوما من حيث نسبته إلى مؤلفه وظروف كتابته له والسنة التي كتبه فيها وما أجراه من تعديلات عليه دون أن يدخل إلى أي باحث مسرحي شئ من الشك في صحة نسبة هذا النص إلى (بيرتولت بريشت) مما يجعل مجرد القول بتحقيق هذا النص بذاته نوعا من

الخلط والتشوش وعدم الفهم وعدم القـدرة علـى التفريـق بيـن المفـاهيم والمصطلحات وهو أمر يعاب على من يتصدى للبحث أو الدراسة العلمية بـل على المثقف العادي .

وكان يمكنه الوقوف عند بيان أخطاء الترجمات العربية للنص ذاتـه ولو فعل لكان ذلك عملا – في ذاته – جليلا . وكان مطابقا لتوجـهات الكـاتب نفسه في الجهد الذي بذله في كتابه وبدا متناثرا وغير مترابط وغـير دقيـق وغير متخصص فلا هو ينسب إلى التنظير ولا هو ينسب إلى التطبيق لغيـاب الجانب التنظيري العلمي الذي يتم التطبيق تحقيقا له وتأصيلا لصحته ودليـلا على ذلك الفكر التنظيري " بهدف تقديم نموذج" " بعد قيامي بتقديـم" فتكـرار لفظة واحدة مرتبطا بمرادف لكلمة أخرى تسبقها في عبارة واحـدة لا توحـي بتمكن الكاتب وتملكه لأدواته وهذه من أهم خصائص الكاتب فـي أي مجـال علميا كان أم أدبيا أم في مجال حسابات الدخول والمنصرف ودون ذلـك كلـه لا تكون للكتابة ولا للكاتب مصداقية .

●● غيبة التأصيل وتغييب المرجعية والتوثيق والشروح الهامشية

وإذا كان التأصيل ألزم اللوازم في الكتابة العلمية فإن غياب التـأصيل بالشواهد من مصادرها أو مظانها وتغييب المرجعية بإهمال الثبـت والتوثيـق والشروح الهامشية ، لا ينبئ عن كتابة علمية فإن ذلك كله قد خلا منه كتـاب (النظرية والتطبيق)ومن يتصفح ذلك الكتاب لا يجد فيه هامشا ولا ثبتا لمصادر أو مراجع ولا يجد شاهدا قد لجأ إليه الكاتب مدعما به لرأيه أو مصدقا به على رأي طرحه ، وليست الكتابة العلمية على هذا النحو مع أن عنـوان الكتـاب (النظرية والتطبيق).

ولما كانت الكتابة العلمية نوعا من تصنيف المعرفة أو المعلومات والمفاهيم وشرحا لها وتحليلا وفهما لمحتواها وإحاطة بها والإضافة إليها، تلك التي تعد إضافة جديدة للعلم الذي لا يمكن أن يوصف بذلك الوصف ما لم تحتوى المادة المطروحة للبحث على مرجعية وتوثيق وتأصيل فإن ما بين أيدينا في هذا الكتاب لا يدخل في نطاق العلم بحال من الأحوال لأنه لم يضف إلى ما علمناه أو عرفناه في هذا الفرع من التخصص العلمي (المسرح) شيئا. والكتابة العلمية تتدرع بالمنهج وهو الذي يحصن البحث من التقافز بين الموضوعات أو التيه في دروب فرعية وهو الذي يتوج بوساطة البحث بالنتائج المستخلصة التي تعد إضافة إلى العلم . وليس في هذا الكتاب منهج لذلك تتقافز الموضوعات بين يدي الكاتب ويتوه في دروب فرعية .

●● الإبهام وركاكة الأسلوب والتشوش ونقص أدوات الصياغة البحثية

إن تملك الكاتب لأدواته وفق تخصصه – من أهم العوامل التي تحقق له رسالته إذ على قدر تملكه لأدواته تكون قدرته على الوفاء بتحقيق الاتصال الفعال بينه وبين متلقي رسالته فإذا انتقصت أدوات الكتابة انتقصت رسالة الكاتب ومن ثم غاب الاتصال فلم يفهم المتلقي شيئا من الرسالة . وبالنظر إلى كتاب (النظرية والتطبيق) فإن من يتصفح الكتاب تصافح عيناه النقص البين في أدوات الصياغة ما بين الأخطاء النحوية والإملائية والأسلوبية التي لا تكاد تخلو منها صفحة من متن الكتاب سواء في الكتابة التمهيدية أو التعليقية أو في متن النص المترجم أو النص المعد عن النص الأصلي . ويتبدى ذلك النقص على النحو الآتي :

ا الأخطاء النحوية والإملائيـــة :

" من تكونوا ؟" " التي تستطيعوا " " الثلـــــوج تــــذوب والأمـــواج هادئين " (٢٦) " تسمعي وكيف "(٢٧) "استظل به خمسة وعشرون عامـــا"(٢٨) "ماذا تفعلي بقبعته" (٢٩) " تظهر ومعها ضابطا عجوزا جـــدا" (٣٠) " ودمائـــه تسيل بغزارة أثناء صلاته للرب " " وخلال أسبوع أو أسبوعين شئ ما مناسب" (٣١) " وجهه نظيف تصبحي على النور" (٣٢) " تسليمه المائتان" " بمائتـــان " "فستحصلى" "تسليمهم المائتان" (٣٣) " هـــل تعرفيــه " " والخـــبز يصنعـــوه " "ويتركني جوعان" (٣٤) " لم يبقي " " الملـــوك لا تســـتطيع " " والمســـاعدين معتمدين" (٣٥) " لأن البشر لا يستطيعوا" (٣٦) " أستطيع ســـرائها " المنونـــة الغير معروضة " " كمحارب ذو عقيدة " " ماذا فعل الفلاحين الأنذال " " عكـــس ما يفعلوا" (٣٧) " حيث سيتعرفوا " " أصبحوا ثلاث أضعاف " " إنهم ســـيصنعوا مني لحما " (٣٨) "كما لو كان شيئا خطيرا قد حدث " " أن يأخذ منك أحد شيئا" " ولن يخيفك شيئا " إن الفقراء محتاجين " " لأنهم ضائعين" (٣٩) " لقـــد زرت الفلاحين وهم أيضا مفلسين " (٤٠)

هذا قليل من كثير يمكن الاطلاع عليها لملاحظة الأخطاء الإملائية في كل الصفحات .

●● حول تعريب المصطلحات المسرحية :

وهناك عدد من المؤلفات أو الدراسات المسرحية في اللغة العربية أو المترجمة إليها تحتفي بتفسير أو إيضاح للمصطلحـــات والمفـــاهيم الأجنبيـــة المتصلة بفنون المسرح أو دراسته والقليل منها يعنى بتعريبـــها أو محاولـــة لذلك . ومن هذه الجهود ما بذله دريني خشبة (٤١) حيث ذيل ترجماته للكتـــب وللدراسات المسرحية الأجنبية بملحق لتلك المصطلحات التي تناولها الكتـــاب الذي قام بترجمته أو تأليفه وكذلك أمين سلامة (٤٢) وكتاب أوكتابين أو ثلاثة

على الأكثر فعل مترجموها ذلك ضمن سلسلة الكتب التي أصدرها مركز اللغات والترجمة بأكاديمية الفنون ضمن فعاليات مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي (٤٣) ولا شك أن كلا من إبراهيم حمادة ومجدي وهبة قد بذلا جهودا غير عادية في تأليف الأول لمعجم للمصطلحات المسرحية (٤٤) وتأليف الثاني لمعجم للمصطلحات الأدبية (٤٥) وهناك مصطلحات أجنبية أخذت مسماها العربي مثل الواقعية الطبيعية التعبيرية – الملحمية – التسجيلية – الرمزية ، غير أن بعض المصطلحات أبت على التعريب مثل الرومانسية أو الرومانتيكية والسوريالية والدادوية والفودفيل والكليشية والأوبرا والأوبريت والفانتازيا والفارص والاسكتش والأوتوشرك ، الريستاتيف ، الكريشندو ، الدومينويندو ، الدراماتورج وهي في حاجة إلى من يجد لها بديلا عربيا سلس النطق والترديد والحفظ في الوجدان الثقافي العربي .

وهناك مصطلحات قد عربت فعلا وكان تعريبها جيدا ولكن اللسان يردد المصطلح في لغته الأجنبية أكثر مما يردده في لغته المعربة ومثاله : التراجيديا ومقابلها المأساة والكوميديا ومقابلها الملهاة والكورس ومقابله الجوقة والديالوج ومقابله الحوار والمونولوج ومقابله المناجاة والبرولوج ومقابله المقدمة الدرامية والأوفرتير ومقابله الافتتاحية والكوبليه ومقابله المقطع والفورم مقابله الشكل والموديل أومقابله الطراز والكالوس ومقابله الحاجز الجانبي والكمبوشة ومقابله صندوق الملقن والسوفيتا ومقابلها خشبة تعليق المناظر والبروجكتور ومقابله كشاف التركيزات الضوئية أو جهاز العرض. الفوتوغرافي ومقابله التصويري سلوموشن ومقابلها الحركة البطيئة والفيد إن ومقابله الدخول أو نزول الحركة والفيد أوت ومقابلها الخروج أو الانسحاب والبلاك أوت ومقابلها الإظلام ، الفينشنج ومقابلها الانتهاء أو اللمسات الأخيرة والتاتش ومقابلها اللمسة ، فنش ومقابلها أنهي الميكروفون ومقابلها مكبر الصوت والشاسيه والكادر ومقابلها الإطار(إطار المنظر)

واللوكيشن ومقابلها مكان التصوير أو التمثيل والزووم إن والفوكس ومقابلها التقريب أو التكبير والتركيز على الصورة والسلايدز ومقابلها الشرائح المصورة والفيلم ومقابله شريط التصوير والسينما ومقابلها دار الخيالة والكاسيت والدك ومقابلها جهاز التسجيلات الصوتية والأفنصين ومقابله مقدمة خشبة المسرح والرامب ومقابله صف الإضاءة الأرضية في مقدمة المسرح والبارتيكابل ومقابله المصطبة الخشبية والاستيج ومقابلها خشبة المسرح والميزانسين ومقابله حركة الممثلين وغيرها من المصطلحات التي يتداولها المسرحيون والمثقفون ورواد المسرح بمنطوقها الأجنبي على الرغم من مقابلها المعرب كنوع من عدم التكلف أو التفرنج في غير ضرورة . ولقد أغرقت الترجمات التي أصدرها مركز الترجمة بأكاديمية الفنون في سلسلة إصدارات مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي في استخدام المصطلحات في لغاتها دون أدنى تفكير في تعريبها أو محاولة ذلك وهذا نجده في ترجمة أسامة أبو طالب لكتاب مسرح المقهورين وعلى سبيل المثال لا الحصر : "من التكنيكات " " لريبورتاج" " من تقاليد مسرح الأرينا" (٤٦) "الديالوج" (٤٧) "مارش" "الاستراتيجيات" "الدكتاتورية" "البوليس" "ميكانيزمات" "فيلات" (٤٨) "ديالوج" "مونولوج" (٤٩) "الديناميكية" (٥٠) "كثيمة" (٥١) "أكروباتي" (٥٢) .

ولو نظرنا فيما أصدرته أكاديمية الفنون من دراسات ونصوص مسرحية مترجمة ضمن فعاليات مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي على مدي السنوات الماضية منذ إنشائه نجد العديد من الأخطاء في اللغة وفى الأساليب إلى جانب التعويل على المصطلحات في لغتها الأصلية دون أدني جهد في تعريبها أو التفكير في ذلك – ربما لضيق الوقت وعدم الاهتمام بالمراجعة العلمية بعد الترجمة .

غير أن بعض الدارسين والمترجمين عنوا بوضع المصطلح الفني في لغته ثم وضعوا أمامه إيضاحا لمفهومه بالعربية وعلىسبيل المثال ما كتب عن

مسرح (نو") الياباني ويتضح ذلك علي النحو الآتي :

(١) شايت Shite الفاعل " الدور الرئيسي " وينقسم إلى قسمين :

أ - ماي - جايت Mae-Jite وهو الدور الرئيسي في الجـــزء الأول من المسرحية .

ب - نوتشي-جايت Nocchi-Jite وهو الدور الرئيسي في الجزء الثاني من المسرحية .

(٢) تسور Tsure مرافق الفاعل أو "رفيق البطل" وينقسم أيضـا إلـى قسمين :

أ - ماي - تسور Mae-tsure وهو رفيـق الجـزء الأول مـن المسرحية .

ب - نوتشي-تسور Nocchi-Tsure وهو رفيق الجزء الثاني من المسرحية .

(٣) واكي Waki وهو الشخص الذي يقف في الركن الأيمن من خشـبة المسرح ، وهو غالبا كاهن .

(٤) واكيزور Wakizure وهو رفيق الواكي السابق الإشارة إليه .

(٥) كوكاتا Kokata وهو دور الطفل .

(٦) كيوجين Kyogen وهو في الغالب دور كوميدي (دور الخـــادم أو العبد) (٥٣) .

أما وقد انتهيت من الاسترشاد بدليل منهجي اعتمد على وصف مـا أجد فيما أعرض له في حياد مع تأصيل فاستخلاص فلا يتبقى إلا أن أوضـح أنني ما عرضت لما عرضت له إلا خدمة للعلم ودعوة إلى تعريب المصطلحات العلمية في مجال تخصصي المسرحي .

والله المستعان ،،،

ثبت الهوامش والمصادر والمراجع

(١) د.محمد صديق : النظرية والتطبيق في ممارسة الإعداد البريشتي ، (القاهرة ، دار الثقافة الجديدة ١٩٩٢) .

(٢) نفسه ، ص ص ١٤-١٦٢ وما يليها .

(٣) نفسه ، ص ١٦٣ وما يليها .

(٤) د.محمد صديق : النظرية والتطبيق في ممارسة الإعداد البريشتي ، (القاهرة ، دار الثقافة الجديدة ١٩٩٢) .

(٥) نفسه ، ص ٧ .

(٦) نفسه ، ص ٧ .

• ربما أراد أن يقول من العديد من النقاد .

(٧) نفسه ، ص ٧ .

(٨) نفسه ، ص ٧ .

(٩) نفسه ، ص ٨ .

(١٠) نفسه ، ص ١١ .

• وجدنا أن الصحيح هو ذلك (مقتيا : مقيتا) (أسلبة : أسلوب الإبداع) (إستمرارية : إستمرار سطوتهم) (يعتبره : يعده)

(١١) نفسه ، ص ١٢ .

(١٢) نفسه ، ص ٩ .

(١٣) نفسه ، ص ١٢ .

(١٤) نفسه ، ص ١٢ .

• بغض النظر عما تضمنته قائمة محتويات الكتاب فهي قائمة مضللة وغير دقيقة .

(١٥) نفسه ، ص ٧ .

(١٦) راجع مارتن إسلن : مسرح العبث - القاهرة مكتبة مصر .

(١٧) راجع مسرحياته : العادلون ، كاليجولا ، الطاعون ، الحصار، وراجع قصة أسطورة سيزيف .

(١٨) محمد صديق : نفسه ، ص ٧ .

(١٩) نفسه ، ص ٨ .

(٢٠) نفسه ، ص ١١ .

(٢١) نفسه ، ص ١١ .

(٢٢) نفسه ، ص ١٢ .

(٢٣) نفسه ، ص ١٢ .

(٢٤) نفسه ، ص ٨ .

(٢٥) راجع د. طه الحاجرى ، "تحقيق التراث" (عالم الفكر) الكويت وزارة الإعلام .

(٢٦) أنظر ص ١٦ .

(٢٧) نفسه ، ص ٥٣ .

(٢٨) نفسه ، ص ٦٤ .

(٢٩) نفسه ، ص ٤٠ .

(٣٠) نفسه ، ص ٥٢ .

(٣١) نفسه ، ص ٥٣ .

(٣٢) نفسه ، ص ٦٣ .

(٣٣) نفسه ، ص ص ٦٦-٦٨ .

(٣٤) نفسه ، ص ٧٣-٧٤ .

(٣٥) نفسه ، ص ٨٥ .

(٣٦) نفسه ، ص ص ٣٥-٣٦.

(٣٧) نفسه ، ص ٣١ .

(٣٨) نفسه ، راجع الصفحات .
(٣٩) نفسه ، ص ص ٨٢-٨٣ .
(٤٠) نفسه ، ص ص ٣٠-٣٢ .
(٤١) ألارديس نيكول : علم المسرحية ، ترجمة دريني خشبة ، سلسلة الألف كتاب الأولي، القاهرة ١٩٦٤، راجع الملحق الخاص بالترجمة.
(٤٢) هيننج نيلمز ، الإخراج المسرحي ، ترجمة أمين سلامة .
(٤٣) كاتازونا كوراما : مسرح الشرق ، المسرح الياباني - الكابوكي ، ترجمة عبد الوهاب محمود خضر ، سلسلة مهرجان القاهرة للمسرح التجريبي ١٩٩٥ الملحق .
(٤٤) د.إبراهيم حمادة : معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية ، القاهرة مكتبة الشعب ١٩٧٣ .
(٤٥) د.مجدي وهبة : معجم مصطلحات الأدب ، لبنان ، مكتبة لبنان .
(٤٦) أوجستوبوال : مسرح المقهورين .
(٤٧) نفسه ، ص ١٠٣ .
(٤٨) نفسه ، ص ٩٨ .
(٤٩) نفسه ، ص ٩٩ .
(٥٠) نفسه ، ص ٨٦ .
(٥١) نفسه ، ص ٩٤ .
(٥٢) نفسه ، ص ٨ .
(٥٣) من مسرح الشرق - المسرح الياباني - عشرة نصوص من " النو " ترجمة مركز اللغات والترجمة - أكاديمية الفنون القاهرة ، مطبوعات مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي ١٩٩٥ .

المبحث السابع

المسرحية بين الرطانة
وتعدد الترجمة والتعريب



المبحث السابع:
المسرحية بين الرطانة وتعدد الترجمة والتعريب

الهدف من البحث وأهميته :

إذا كان الفساد اللغوى فى اللسان العربى قد استشرى فى كل مناحى الحياة ونشاطاتها حتى تدهور لسان العرب وحاصريته الرطانة من كل جانب، فإن فساد لغة الدراما وهى أكثر الفنون تأثيراً فى المجتمع، لماتنفرد به من تأثيرات حاضرة التفاعل، إمتاعًا وإقناعًا، قد أصاب اللسان العربى، لهوأمر حرى بالملاحظة والعناية والتدارك .

ولذلك فإن ضرورة هذا البحث، تنبع من ضرورة اهتمام كتاب المسرح العربى والمثقفين والمشتغلين بعلوم المسرح، وترجمة نصوصه ودراساته بسلامة التعبير العربى، فلا يقدمون خلاصة مشاعر الشخصيات المسرحية وأفكارها والتعابير الدرامية عن صراعاتها المتنامية فى حيز مكانى وزمانى بحروف عربية، وتراكيب ليس فيها من عروبة الأسلوب وفصاحته شىء كثير . مع أن « طبقات الكلام فى اللسان العربى « تتفاوت » بحسب تفاوت الدلالة على تلك الكيفيات . فكان الكلام العربى لذلك أوجز وأقل ألفاظًا وعبارة من جميع الألسن (١) إن تعريب النص المسرحى لا يخرج عن كونه ظهور « النص فى ملابس عربية، والتمصير هو ظهور النص الأجنبى فى ملابس مصرية وبلسان أجنبى يرطن بالعربية، ليعبر عن فكرغير عربى أو غير مصرى، ويعرض قيمًا ليست لنا، ويصور عادات مختلفة ». ومهما حاول المعرب أن يقارب ما بين قيم النص الأجنبى وفكره وقيم مجتمعنا العربى أو المصرى وفكره وعاداته، فان الصنعة والتكلف يصبغان جهده التعريبى أو التمصيرى . والتعريب أو التمصير فى مجال المسرح أشبه ما يكون بجهد الشاعر

المبتدئ الذي يتأسس على تقليد شاعر كبير متمكن تأثر بقصيدة له من حيث المبنى والمعنى ، فالبحر الشعري أو التفعيلات هي نفسها والروي والقافية - إن وجدنا- كما هما عند الشاعر المحترف- صاحب القصيدة المقلدة أو المتأثر بها. والتقليد أو التأثر غير النقل والترجمة . وقد ظهر ذلك في جهود مارون النقاش في لبنان والريحاني وبديع خيري في مصر (٢) (٣) .

ولئن كان للتعريب أو للتمصير ضرورة في مستهل النشاط الجديد أو المستحدث الوافد ، وخلال مرحلة النشأة الأولى لذلك النشاط ، فإن في استمراره خطر يهدد جوهر وجود ذلك النشاط النوعي نفسه ، لأنه يمنعه من النمو والتطور ويقتل ملكة الابتكار وملكة الإبداع عند المبتكرين والمبدعين في مجال ذلك النشاط النوعي (التأليف المسرحي) .

ولئن كان للتعريب أو للتمصير ضرورة مع بدايات ممارستنا لنشاط من الأنشطة الوافدة أو الأجنبية ، فإن الحاجة إلى ذلك الأمر تكون مقصورة على الأشكال والأساليب ، لا على المضامين (الأفكار والقيم) إلا إذا كانت قضايا أو قيما إنسانية. وما كان مقصودا لشئ آخر غير ذلك فهو ليس لصالح الفكر الوطني ، وليس لصالح ذلك النشاط النوعي نفسه (المسرح) إلا إذا كان إنسانيا وكان الهدف هو تقريبه إلى الذوق الوطني في بدايات تعرفه على نشاط نوعي وافد .

إن التعريب (بالتمصير أو التكويت أو بالسعودة أو بالتونسة أو بالسودنة أو بالخلجنة أو الأمرتة أو البحرنة أو القطرنة) يهدف إلى استزراع نوع من الفنون أو الأنشطة العلمية أو الأدبية في التربة الثقافية للوطن ، لا يهدف التأثير على توجهاته الفكرية ، وإنما هدفه إضافة أساليب وأشكال نوعية جديدة ومستحدثة لا نملكها ، بحيث تكون صالحة لحمل مضامين وطنية وقومية في اتجاه قيم الوطن على المستويات الاجتماعية الفكرية والاقتصادية والإنسانية . وهذا ما يفرق بين التعريب أو التمصير والترجمة ، حيث يترجم

النص شكلاً ومضموناً ، وفق المستوى الفني والعلمي للمـــترجم نفســه دون تحريف يذكر. أما التعريب(تمصيراً أو تكوتة أو سعودة أو قطرنة) فهو ترجمة تقتصر على الأساليب والأشكال - غالباً - .

ولسوف نقف عند قضايا التعدد في الترجمـــة والتعريــب مـــا بيـــن الفصحى والعامية والترجمة الشعرية ، ثم ننظر في كل منهما على المسرح.

أولاً : المسرحية العالمية بين تعدد الترجمة والتعريب

إذا كان التعريب هو(طلاء اللفظ الأجنبي بطلاء عربي)وكانت الترجمة هي "نقل نص مكتوب بلغة ما إلى لغة أخرى ، وإن كان هذا النقل لا يخلو مــن قدر من الخيانة قد يكثر أو يقل " (٤) فقد التبس مفهوم الترجمة مع مفـــهوم التعريب وتعددت التراجم إذ تداعت على نص عالمي واحـــد - وعلـــى ســـبيل المثال - فقد ترجمت مسرحية (مكبث)(٥) - (٨) إلى لغتنا العربية ست ترجمات مختلفة كل الاختلاف - وذلك فيما نعلم - ولعل أقدم هذه الترجمات هي ترجمـــة الشاعر خليل مطران (٩) وإذا كان محمد عامر البحيري قد وجد الشعر أنســب لترجمة (مكبث) فإن ذلك قد اضطره إلى الكثير من الحـــذف والتحريـــف فـــي مشاهد النص الشكسبيري في سبيل النظم ومقتضياته (١٠) .

ولعل الحيرة تنتاب الباحث المسرحي إذا ما وجد ترجمة ثالثة أنجزها قلم جبرا إبراهيم جبرا للنص الشكسبيري نفسه . ولا شك أن الحـــيرة تـــزداد عندما يجد ترجمة رابعة مجهلة المترجم، وهي التي أصدرتها دار مكتبة الحياة البيروتية ويبدو أنه لا سبيل أمام الباحث المسرحي بإزاء هـــذه الحـــيرة ، إلا التنقيب والتحليل للإلمام بالفروق الجوهرية بين هذه الترجمات الست لمسرحية (مكبث) وذلك في أضيق الحدود التي يسمح بها المقام .

أولاً : نص (مكبث) بين تعريب خليل مطران وترجمة بيروت :

نقف عند المشهد الافتتاحي في هاتين الترجمتين :

(أ) ترجمة مطران :

أرض معشوشبة بقرب فوريس...أبراق وارعاد(تدخل ثلاث ساحرات)

الأولى : من أين مجيئك يا أختي ؟

الثانية : كنت أقتل خنازير

الثالثة : وأنت يا أختي

الأولى : كانت امرأة ملاح تحمل في حضنها كستناء، وتقضم ، تقضم ، تقضم ، فسألتها شيئاً منه فطردتني قائلة :

" أغربي يا ساحرة "

إن زوجها قد سافر إلى "حلب" ليكون ربّاناً بدجلة ، سأركب الغربال مقلعة إليه ، وسأعمل سحري كما يعمل الفأر نابه قرضاً ، قرضاً قرضاً .

الثانية : وهبتك ريحاً عاتية .

الأولى : لك الشكر .

الثالثة : وأنا أمنحك ريحاً ثانية .

الأولى : أما سائر الرياح فهنّ لي ، كما أن لي مراسي السفن وسائر الأماكن المرسومة في خرائط البحار. سأدعه جافاً كالتبن ، لا يعلق النوم ليلاً ولا نهاراً بأهداب جفنيه ، حياته حياة الطريد المحروم يظل يضعف ، وينحف ويذوب تسعة أسابيع مكررة . تسع مرات يأبى القدر أن تغرق سفينته ، ولكنها تستمر عرضة للأمواج بلا انقطاع ، انظري ما بيدي ؟

الثانية : أرينا ، أرينا

الأولي : إبهام ملاح قد غرق في يوم وصوله إلى وطنه

(تسمع الطبول)

الثالثة : الطبول الطبول ، مكبث يقترب

(الثلاث الساحرات متماسكات وراقصات)

(يدخل مكبث وبنكو)

مكبث : لم يمر بي يوم أروع من هذا اليوم هولاً وجمالاً (١١)

(ب) ترجمة بيروت :

أرض فضاء . رعد وبرق . تدخل الساحرات الثلاث

الساحرة الأولي : متي نتقابل ثانية ثلاثتنا في رعود وبروق وأمطار كالتهات ؟

الساحرة الثانية : حين يكف الهرج والمرج هلعا ويصبح القتال خسارة وربحاً

الساحرة الثالثة : سيحصل قبل مغيب الشمس .

الساحرة الأولي : والمكان ؟

الساحرة الثانية : في العراء .

الساحرة الثالثة : حيث نلتقي بمكبث .

الساحرة الأولي : لبيك هرتي الشهباء !

الساحرة الثانية : علجومي ينادي !

الساحرة الثالثة : لبيك ، لبيك !

الثلاث معاً : دائماً الجميل هو الدميم ، والدميم هو الجميل ، فهيا حوموا في ظلام من الضباب والغبار الأسود (يخرجن)

التعليق النقدي على الترجمتين :

(١) في ترجمة خليل مطران :

أ - كان مطران دقيقاً في تقديمه لجهده حيث وصفها بالتعريب والتعريب ترجمة فيها تصرف " التعريب طلاء اللفظ الأجنبي بطلاء عربي" " إعطاء اللفظ

صيغة عربية " (١٢) أو كما يقول مارون النقاش حول ترجمته لرائعة موليير (البخيل) عام ١٨٤٨ من أنها " ذهب أفرنجي مسبوك سبكاً عربياً " (١٣)

إن التعريب أو التمصير يهدف إلى استزراع لون من الفنون أو الأنشطة في التربة الثقافية للوطن .

ب - أسقطت ترجمة مطران مشهدين من الفصل الأول من النص الإنجليزي الذي كتبه شكسبير وهما مشهدا (الساحرات الثلاث في الخلاء) ثم (معسكر الملك دنكن) اللذين يستغرقان في النص الإنجليزي الأصلي خمسة وستين سطراً شعرياً . وبدأ ترجمته بالمشهد الثالث من الفصل الأول ، المشهد الثالث حيث الساحرات تلتقين فيه بـ"مكبث" و" بنكو " (١٤) ولذلك تعد ترجمته لوناً من ألوان التعريب ، في حين التزمت الترجمة اللبنانية بالنص الشكسبيري وهنا يبرز السؤال : لماذا أهمل مطران هذين المشهدين وأسقطهما من ترجمته لمسرحية مكبث ؟! ولأنه ليس لدينا ما يشير إلى دافع مطران صراحة - لا من كتاباته ولا من كتابات غيره ، لذلك نجتهد في افتراض مبرر أو أكثر يكون قريباً من المنطق متسقاً مع الحالة التي نحن بصددها .

ج - من المرجح أن خليل مطران قد ترجم (مكبث) وكذلك (هملت) (١٥) في الفترة التي تولي فيها إدارة الفرقة القومية (المسرح القومي) (١٩٣٥-١٩٤٢) فالطبعة السابعة من ترجمته لهاملت صدرت عام ١٩٧٦ ، ومعنى ذلك أنه يفكر بلغة المنتج لا بلغة المترجم ، ينظر إلى النص من زاوية توافقه مع البيئة التي ستستقبله ، سواء أداء أو عرضا . وربما أكد هذا الافتراض مطران نفسه في مقدمة ترجمته لمسرحية (هملت) حيث يقول : " هذه القصة ترجمتها كما في الأصل ، ولكن رئي لإبراز محاسنها بالتمثيل العربي ألا تترك فصولها كما هي في الأصل، لأن فيها إطالة لا تواتي الزمن،ومقتضيات التمثيل

الحديث. (١٦) نلاحظ هنا قوله " ولكن رئي " من الذي رأي ضرورة إسقاط شئ من النص الأصلي لهاملت .

يقول مطران موضحاً " ولما كانت كل قيمتها هي في الأقوال والحكم ، والتحليلات النفسية التي لم يسبق "شكسبير" أحد إليها ، وبدت فيها براعته حتى أصبحت قصة "هاملت" أعظم وأبلغ مسرحية بالإجماع ، فكل ما ورد في الحوار ، وهو يتضمن هذه المعاني السامية ، ترجم بحرفة وبكل دقة . وبعض الأحاديث الغريبة والواردة في الحوار ، مما لا يدخل في لباب الموضوع ولكنه من قبيل تحليات المحادثات المسرحية ، فهذا قد رئي بإجماع الأدباء المضطلعين أن تخفيف حجم الرواية منه أصلح لها في التمثيل ، وأصدق أثراً في نفوس المشاهدين ." (١٧)

ولكن من هم هؤلاء الأدباء المضطلعين الذين أجمعوا على أن الرواية في ترجمة مطران الحرفية لها يجب تخفيف حجمها لتصلح للتمثيل ؟!

إن الإجابة على ذلك موجودة في الكتيب التسجيلي للمسرح القومي الذي جاء فيه أن (الفرقة القومية المصرية)* كانت تدار بثلاث لجان تساعد مديرها الشاعر خليل مطران (لجنة إشراف عليا برئاسة الدكتور حافظ عفيفي وعضوية الدكتور طه حسين والأستاذ محمد العشماوي وكيل الوزارة والدكتور محمد حسين هيكل والدكتور أحمد ماهر) و (اللجنة الثانية تنفيذية برئاسة الأستاذ محمد العشماوي . أما اللجنة الثالثة فكانت للقراءة وتتكون من الدكتور طه حسين والمرحومين الدكتور أحمد أمين والأساتذة عبد العزيز البشري وخليل مطران ومحمد عبد الرازق وخليل ثابت) وتولى الإخراج – آنذاك – زكي طليمات وعزيز عيد والمخرج الفرنسي موريس فلاندر (١٨)

هؤلاء إذاً الذين رأوا مجمعين تخفيف حجم الرواية مما يعوق انسيابية أدائها عن طريق التمثيل وهو الهدف الأصلي من تأليفها ومن ترجمتها .

(٢) في ترجمة دار الحياة البيروتية :

أ - لا فرق بين ترجمة مطران لمكبث وترجمة دار مكتبة الحياة البيروتية سوى في حذف مطران للمشهد الأول والثاني من الفصل الأول وبـــدء نــص ترجمته من المشهد الثالث . أمّا الألفاظ التي استخدمتها ترجمة مكتبة الحيــاة فهي نفسها بل إن الترجمة استخدمت أسلوب مطران نفسه بنصه دون تغــــير اللهم إنه استبدل - على سبيل المثال - لفظتين فقط في المشهد الرابـــع (١٩) حيث تقرأ الليدي مكبث رسالة زوجها التي ينبئها فيها خبر نبـــوءة العجــائز الساحرات له بالمجد والملك. (٢٠)

** ترجمة مطران :

ليدي مكبث : فلم أجد بداً من إبلاغ هذين
الأمرين إلى حليلتي المحبوبة
قسيمة مجدي مخافة التباطؤ
عنها بما لها من الحصة في المسرة
العتيدة وفي المنصة السنية الموعودة
فإذا عرفت ذلك فاطويه في السريرة
وعليك السلام " أنت غطريف
"حلاميس" وغطريف "كودور"
وستكون ما ذكرت المتنبئات . غير
أني لا أمن عليك طبعك ، فإن فيه
من لبن الشفقة ، ما يردك عن طلب
غايتك ".

** ترجمة دار مكتبة الحياة البيروتية :

السيدة مكبث : لا أسأم من قراءة هذه الرسالة "

السيدة مكبث : فلم أجد بداً من إبلاغ هذين الأمرين الى زوجتى المحبوبة قسيمة مجدى مخافة التباطؤ عنها بما لها من الحصة فى المسرة العتيدة، وفى المنصة السنية الموعودة، فإذاعرفت ذلك فـاطويه فى السـريرة، وعليك السـلام . « أنت غطريف غلاميس وغطريف كودور وستكون ما ذكرت المتنبئات غير أنى لاآمن عليك طبعك، فإن فيه من لين الشفقة، ما يردك عن طلب غايتك » .

ب - إن الذى تغير فى منولوج الليدى مكبث من ترجمة بيروت عندما تقرأ خطاب زوجها المنتصر هى الألفاظ الآتية : « هذه الرسالة » بدلا من « هذا الكتاب »، « زوجتى المحبوبة » بدلا من « حليلتى المحبوبة »، « مبتغاك » بدلامن « مرمى نظرك بعيداً »، « ما حرم من وسائل الغش » بدلا من « ما حرم من وسـائل الالتـمـاس »، « ولكن لا تألف » بدلا من « بيـد أنك لا تألف »، « أن تتوجك به » بدلا من « أن تصفه على جبهتك » .

ج - إن ماتغير فى الترجمة البيروتية للنص الشكسبيرى (مكبث) الذى ترجمه خليل مطران هواستبدال لفظ بدلا عن لفظ وذلك محدود للغاية، وذلك ليس مبرراً يستأهل جهد اعادة النشر، إلا إذاكان النشر هنا له أهداف أخرى غير معلومة كأن يكون بقصد التمكن من الهروب من حقوق يمكن أن تكون لورثة المترجم الأول أو لدار النشر المصرية !!

(٣) فى ترجمة نص (مكبث) لإبراهيم جبرا :

أ - بدأ جبرا ترجمته لنص الشكسبيرى بالمشهد الأول من الفصل الأول وفق النص الإنجليزى الأصلى . وأشار فى هامش ذلك المشهد نفسه إلى ما يأتى :

" يعتقد البعض أن هذا المشهد دخيل على المسرحية ، وليس من قلم شكسبير غير أن كولردج يرى غير ذلك، ويقول : إن السبب الحقيقي لظهور أخوات القدر في المطلع هو عزف النغمة الأولي التي ستطغي على المسرحية كلها ، إنها نغمة الشؤم ". (٢١)

ب – لجأ جبرا في ترجمته لمشاهد الساحرات إلى النظم :

ساحرة ١ : متي نلتقي ثانية نحن الثلاث
في رعود وبروق
وأمطار كاللهاث

ساحرة ٢ : حين يكف الهرج والمرج رعباً
ويمسي القتال خسراناً وكسباً.

ساحرة ٣ : ذلك قبل مغيب الشمس حاصل

ساحرة ١ : أما المكان ؟

ساحرة ٢ : ففي القفراء ماثل

ساحرة ٣ : حيث نلتقي بمكبث

ساحرة ١ : قطتي الشهباء لبيك

ساحرة ٢ : علجومتي تنادي

ساحرة ٣ : لبيك ، لبيك

الثلاث معاً : الجميل الذميم ، والذميم هو الجميل
على الدوام
فهيا حوموا في حلكة من ضباب
والقتام . (يخرجن) " (٢٢)

ويحمد لجبرا في هذه الترجمة أنه سبقها في الإصدار نفسه بترجمة للدراسة التي كتبها الناقد الإنجليزي في مقدمته لنص مكبث في طبعة أردن .

(٤) في ترجمة نص مكبث لعامر محمد بحيري الشعرية :

دافعه إلى ترجمة مكبث شعراً :

يقول صاحب الترجمة المنظومة بالشعر العمودي لنص مكبث محدداً دافعه إلى ترجمتها بالشعر العمودي : " رجوت أن ينال المسرح الشعري ، عندنا – في القريب – من الاهتمام ، ما يمكنه من أداء دوره الكبير ، المنتظر، في ظلال الثورة وتحت أعلام الوحدة العربية ! ". (٢٣)

ويقول إنه قد راودته " محاولة ترجمة مسرحيات شكسبير إلى الشعر العربي " بعد أن قام وهو بعد طالب بالسنة الخامسة الثانوية بترجمة المنظر الخامس من الفصل الخامس من مسرحية مكبث ونشرته له مجلة (أبولو) (٢٤) في عدد شهر يونيو من علم ١٩٣٣ م " ثم أنه عاد وأتم ترجمة المسرحية كلها بالشعر العمودي " استطعت أن أنجز في مدى ثلاثة أشهر ، هذه الصورة من الترجمة الشعرية " (٢٥)

ويضيف " أنني شهدت – أخيراً – عن طريق التليفزيون ، مسرحيتي "مكبث" و "عطيل" .. من المرحوم الشاعر خليل مطران .. وقدرت ما وصل إليه في نثره البليغ من القرب الكبير إلى روح الأصل ومعناه .. ولكني – متأثراً بطريقة شوقي ونجاحها شعراً وتمثيلاً ، مع ملاحظات ليس هنا موضع إيرادها – لم أجد مندوحة من المضي فيما آمنت به ، وهو ضرورة الاحتفاظ لهذا العمل الأدبي العالمي ، بما أراد له صاحبه من سمو الغرض والتعبير في وقت واحد معاً " . ولكنه يعود فينقض ما قاله في تقدير ترجمة خليل مطران النثرية وترجمة لويس عوض (٢٦) حينما يقطع بأن الشعر ، يجب أن يترجم إلى شعر "ويفترض كثيرين يختلفون معه حول هذا الرأي القاطع فيتصدى لهم" فأقول لهم حينئذ إن هذا العمل يجب أن يوكل إلى من مارس فن الشعر، طبيعة وصناعة ، وعاش في العمل الذي ينقله قدر ما يعيش في الأسلوب الذي ينقل إليه ..." (٢٧)

وهو أيضاً ينقض ترجمة (محمد فريد أبو حديد) للمسرحية ذاتها(٢٨) الذي ترجم المسرحية ذاتها بالشعر المرسل " ولست أريد أن أقلل من قيمة هذه المحاولة ، بل ربما قلت – صادقاً – إنها هي الشعر الأصيل الذي أقصده بذاته ، وليس الإرسال في هجر بعض القوافي ، للتيسير في أداء المعنى المترجم ، مما يعاب في هذا ، بل هو مما يحمد ويشكر ... (٢٩)

وهو لا يرى في الأساليب والفنون العربية غير الشعر الموزون المقفى على طريقة شوقي وعزيز أباظة أسلوباً لكتابة المسرحية الشعرية ، وأنا مقتنع – بهذه المناسبة – كل الاقتناع .. وخاصة بعد محاولات مارستها.. إن الطريقة التي اتبعها شوقي ، وسار عليها كثيرون بعده ، وفي مقدمتهم شاعرنا الكبير عزيز أباظة ، هي أمثل الطرق لنظم المسرحية الشعرية في العربية بعد تطوير يسير .. "

كما أنه لا يقيم وزناً لاعتبارات القائلين إن مسرحيات شكسبير من الشعر المرسل (٣٠) ولا عبرة هنا بأن يقال أن مسرحيات شكسبير من الشعر المرسل " . وهو يرمي أصحاب هذا الرأي بالتقصير عن فن شكسبير الشعري " وإننا نلتزم الشعر المقفى .. ففي شعر شكسبير التزام شديد ، وقوافي محكمة لا يعرفها إلا من يعرف حقيقة ذلك الشعر ... " (٣١)

ثم يضع في النهاية قيداً على المترجم الأدبي : " والأمر موكول بعد ذلك إلى التفاوت في المقدرة على نقل المرسل إلى مرسل ، والمقفى إلى مقفى والمنثور إلى منثور ! " (٣٢)

ثم يقيم موازنة بين ثلاث ترجمات لقطعة واحدة مشهورة ، من حديث "مكبث" في المنظر الخامس ، من الفصل الخامس " هي :

١ - ترجمة نثرية دقيقة للدكتور لويس عوض .
٢ - ترجمة من الشعر المرسل لمحمد فريد أبو حديد .
٣ - ترجمته هو نفسه .

** تعقيب نقدي :

أولاً : إن رجاءه من وراء ترجمته لنص مكبث بالشعر العمودي أو الشعر الملتزم – كما عبّر هو – أن ينال المسرح الشعري ، عندنا – في القريب – من الاهتمام ما يمكنه من أداء دوره الكبير المنتظر " لا يتحقق بالشعر العمودي أو الملتزم . ولننظر إلى حركة العروض المسرحية التي قدمت سواء في مصر أو في أي بلد عربي ، وكم عدد العروض المسرحية الشعرية التي قدمت للجماهير ؟! بل كم نص مسرحي كتب شعراً في عالمنا العربي منذ الستينات ؟

وقد يأتي الرد بأن ذلك أمر طبيعي جداً لأن الشعراء عملة نادرة في كل مكان وزمان – وهذا حق – غير أننا أمة شاعرة كما قال العقاد مرة في (اللغة الشاعرة) (٣٣) وإذا كانت الكتابة للمسرح من الصعوبة بمكان ، فإن الكتابة للمسرح الشعري أشد صعوبة وأكثر تعقيداً ، غير أن الكتابة الأدبية النثرية هي أيضاً شئ ليس يسيراً ، لأنك إذا أردت أن تكتب في لغة نثرية فلابد (أن يكون لديك ما تقوله) بتعبير جيته فما بالك إذا كنت مطالباً في مجال الكتابة المسرحية بأن تدرك ما لدي كل شخصية ، وما تريد كل شخصية أن تقوله مما لديها وأن يتملك قلمك الذي تملي عليه كل شخصية ما تريد قوله ، ليس هذا فقط ، ولكنك يجب أن تملك القدرة الأسلوبية التي من شأنها إمتاع المتلقي وإقناعه معاً بمصداقية ما تريد الشخصية قوله أو التعبير به عن نفسها ، صدقت فيه على المستوى الأخلاقي أو التاريخي أم كذبت ، إنما الاعتبار في الفنون والآداب يكون للصدق الفني فما البال والكاتب أو المترجم يرجو للمسرح الشعري في مصر أن (يؤدي دوره الكبير، المنتظر) متي؟! في ظلال الثورة ، وتحت أعلام الوحدة العربية " (٣٤) وما هو الدور المنتظر . خاصة إذا كان كبيراً ؟! إنه يحدد الإجابة(في ظلال الثورة) وتحت أعلام الوحدة العربية)وهو يقصد ثورة يوليو ومشروعها القومي (الهوية العربية من المحيط

إلى الخليج - التحديث - العدالة الاجتماعية) ولما كان التحديث وتنات العدالـة الاجتماعية قضايا لحاق بركب التمدين والحضارة المفتقدين فـي مجتمعاتنـا العربية المعاصرة، وهما تتصلان مباشرة بالواقع المعيش ، لذلك فإن طرحـهما إذا أريد له أن يثمر ويصبح رأياً عاماً في مجتمعاتنا وتوظيف فـن المسـرح للقيام بتلك المهمة ، فإن ذلك سوف يكون بطيئاً ، وبطيئاً جداً- مع أن المسرح فن التأثير الحاضر- لأن الأعداد التي يتاح لها حضور المسرحية ضئيلة ، مـع أن النصوص تكتب في لغة النثر العربي الفصيح والمقبول ، بـل فـي لهجـة عامية ، مما يعوق رسالة كبيرة تتناول قضايا كبيرة مثل التحديـث والعدالـة الاجتماعية تناولاً يرقى إلى مستوى تحويلها إلى الرأي العام ، في زمن لم يعد المسرح هو الأداة الوحيدة الفاعلة والقادرة على تكوين رأي عام حول القضايا الكبرى ، لأن ذلك أصبح مع بدايات القرن العشرين مهمة الإعلام أو وسـائل الاتصال ذات الوسائط الإعلامية الواسعة الانتشار ، والتأثير . فما البال والأداة هي المسرح الشعري الملتزم (ببحور الشعر العربي والقوافي) فإذا وقفنا عنـد (الدور الكبير المنتظر) للمسرح الشعري (تحت أعلام الوحدة العربية) فلسـوف ننتظر إلى يوم البعث حيث تجمع أمة الإسلام - وليس الأمة العربية - خلـف راية محمد(ص) فتحقيق الهوية العربية من المحيط إلى الخليج لا يتـم عـن طريق الشعر مرسلاً كان أم ملتزماً ، غنائياً كان أم مسرحياً ، ولا يتـم عـن طريق النثر في المسرح أو في غير المسرح ، وعلم ذلـك عنـد السياسـيين والاقتصاديين الذين هم دائماً يمسكون في أيديهم خيوط التوحيد والتفريق- من ناحية - وفي ظل ظروف عالمية لا تسمح لهم إن أرادوا الآن ذلك ، كمـا لـم تسمح للساسة والقادة السياسيين الذين سبقوهم عبر تاريخنا الطويل والمريـر والغريب أن طلبه جاء في يونيو ١٩٦٧ !!

إذاً : فما هو الدور الكبير المنتظر من المسرح الشـعري ؟! والآن ؟! ذلك هو السؤال - أولا - ثم يأتي بعد ذلك الكلام هل الشعر الملتزم ، كما عرفه

شوقي وعزيز أباظة هو الأسلوب المناسب لتحقيق ذلك الدور الكبير المنتظر من المسرح الشعري -الآن- ذلك بعد أن تتحدد بالطبع طبيعة (الدور الكبير المنتظر) أما زلنا أمة شاعرة ، كما كنا ، وكما وصفنا العقاد وغيره ؟! فالشعر لا يكتب من أجل أنه شعر فقط ولكنه يؤدي رسالة اجتماعية وحضارية في ترقيق مشاعر الناس ، وفي إحاطتهم بأجواء من السمو والشفافية ، وبما يرسخ قيماً إنسانية واجتماعية ويطفئ بريق قيم بالية أو نفعية أنانية ، وفي الإشادة والفخر وفي تخليد من يستحق من المجتمع أن يخلده[١] ، وفي استجلاء مواطن القدوة الحسنة ، والحض على التضحية في سبيل القيم الكبرى للإنسانية وللوطن وللأسرة ولأنها ستكون رسالة اجتماعية وحضارية ، لذلك لابد وأن تتفاعل مع المستقبل لها ، وهي لكي تتفاعل لابد أن تمتع وتقنع ، فإذا كانت أعداد من يقبلون على ندوة شعرية أو نثرية في عصرنا لا يتعدون عدد أصابع اليد الواحدة – من أهل الصنعة – فكيف يمكن للمسرح الشعري الملتزم بالبحور والأوزان والقوافي العربية أن يقنع ويؤثر في ظل إحجام الناس عن الاستقبال ؟!

ثانيا : حول القضايا الفنية التي أثارها مترجم (مكبث) بالشعر الملتزم

يقول : " إن ترجمة الشعر بشعر ملتزم ، تحمل فوق صحة الترجمة ، وبلاغة العبارة ، أمرا آخر .. هو إلزام شئ يراد في هذا الموضع ، وذلك هو روح الشعر " ! ولأمر ما كتب الأول مسرحيته شعرا .. ولأمر ما كتب الشعراء شعرا على الإطلاق .. فإذا أراد القراء أن يقرءوا لشاعر في إحدى اللغات الأجنبية عنهم ، فلن يعرفوا ذلك الشاعر ، ولن يجدوا روح شعره ، إلا إذا ترجموا هذه "الروح" إلى لغتهم قبل توخي دقة المعنى أو جمال العبارة !" (٣٥)

ومع أن المترجم الشاعر يختتم مقدمة ترجمته الشعرية لمكبث بعزوفـه عـن إثارة القضايا إذ يقول : " ولست أريد في هذه المقدمة أن أثير أية قضية حـول موضوع الشعر والمسرح .." (٣٦) إلاّ أنه يتناسى إثارته لكل القضايا وتفجيره لها تفجيراً مدوياً في مقدمته هذه !!

على أننا حين نشرع في مناقشة عبارته الأخيرة تلك التي يقطع فيـها بأن ترجمة الشعر تكون بشعر ملتزم ، وفق الشروط التي دبج بها نص عبارته كأن تحمل الترجمة فوق الصحة" وبلاغة العبارة" ،" روح الشعر " لأنه " ألزم شئ شئ يراد عند ترجمة الشعر -كما يقول- حيث لا يستطيع القارئ لشعر أجنبـي أن يعرف الشاعر نفسه ولن يجد روح شعره إلاّ إذا ترجم المتلقون لشـعره " هذه (الروح) إلي ، مقدرة على توخي (دقة المعنى) ، (أو جمال العبارة) ونحن نوافقه على ضرورة ترجمة روح الشعر عند ترجمة شعره . ولكن هـل هـذه الروح لا تظهر إلاّ عن طريق ترجمة شعرية ملتزمة ببحور الشـعر العربـي وقوافيه على نهج شوقي وعزيز أباظة ؟!

إن ذلك الرأي يوقفنا اضطرارياً عند ترجمته (لمكبث) نفسها تلك التي أنجزها بشعره العمودي في مواجهة أسلوبها بأساليب أخـرى لترجمـة ذلـك النص بالشعر المرسل وبالنثر أيضاً لنتبين روح الشعر الشكسبيري فـي كـل ترجمة نلتمسها . وهل غابت روح الشاعر في ترجمته النثرية أو في ترجمتـه بالشعر المرسل أو بشعر التفعيلة المتخلى عن القافية ؟! وهو ما يجرنـا إلـى قيمة الألفاظ والنسق في تجسيد روح الشعر ، إذا كانت فقط هـي المطلـوب تجسيدها في النص المسرحي الشعري المترجم أو غير المترجم ولم تكن هي التي يجب طلوعها في مجال المسرح !!

روح الشعر بين الألفاظ والنسق في المسرحية الشعرية المترجمة :

نقف عند النماذج التي اختارها المترجم الشاعر نفسه(٣٧) مما ترجم شعراً أو نثراً لنص (مكبث) .

** النموذج النثري من ترجمة د. لويس عوض :

* سيتون : الملكة ماتت يا مولاي

مكبث :- ليتها ماتت بعد هذا الأوان
إذاً لوجدنا الوقت لمثل هذه الكلمة !
غداً ، ثم غداً ، ثم غداً
هكذا نزحف من يوم ليوم في خطو بطئ
حتى نبلغ آخر مقطع في سجل الزمان
وكل ما مضي من أمس ، قبله أمس
أيام احترقت فأضاءت طريق الحمقى إلى
تراب القبور
إنطفئى ! أيتها الشمعة الصغيرة !
ما الحياة إلاّ ظل عابر
هي ممثل تافه يمشي الخيلاء ،
ويملأ المسرح ساعة بضجيجه
ثم لا يسمع له صوت بعد ذلك ..
هي قصة يرويها أبله ، كلها صخب وهدير
ولكنها خالية من كل مغزى .. (٣٨)

النموذج الشعري المرسل من ترجمة محمد فريد أبو حديـــد لنـــص (مكبث) :

* سيتون : مولاي ماتت ملكتي !

مكبث : ليتها قضت بعد حين

علّ فيما يكون بعد من الوقت

أواناً لمثل هذا الحديث

بل غد ، بعد غد ، وبعد آخر

تحبو بتلك الخطا القصار دبيباً

تتوالى يوماً فيوما

إلى آخر حرف مسجل في الزمان

كل أمس لنا أضاء لحمقى

في طريق يفضي لموت التراب

أيها الشمعة الضئيلة ، بعداً لك بعدا

فإنما العيش في ظل

كخيال يمشي ، وكاللاعب المسكين

في مسرح يضج ويزهي

ساعة قدرت له ، ثم يمضي

ثم لا يسمع من بعدها مدي الأيام

إنها قصة يرددها الأبله

صوت ، وهيجة .. دون معني ! (٣٩)

النموذج الشعري العمودي من ترجمة عامر محمد بحيرى :

سيتون : إن المليكة يا مولاي قد هلكت !

في ساعة الضيق تنهال الفجاءات

مكبث : قد كان أولى بها لو أنها انتظرت

حتى تلم لهذا الخطب أشتات

غد يمر ، وفي آثاره أبداً

غد ، تدب به للدهر خطوات

هو السجل كتبنا في صحائفه

لكل مبتدئ فيه نهايات

والناس حمقى مشى الماضي يضئ لهم

حتى احتوتهم قبور مدلهمات

فلينطفئ ذلك القنديل ... مقتصداً

في ضوئه ، إنما الدنيا خيالات !

ممثلون تلهوا فوق مسرحها

ثم انقضوا ، وتلاشت فيه أصوات

كأنها قصة خرقاء يسردها

أحمق ، قد أكدته الشروحات

إن (روح الشعر) ليست هي أوزانه وتفاعيله وقوافيـــه ومشـــتملات موسيقاه الخارجية ، وإنما تكمن روح الشعر في صوره وأخيلته ومـــا الأوزان والتفاعيل والقوافي سوى أدواته ومظاهره الخارجية ، ومن المعلوم أن الروح لا تظهر ظهوراً مادياً في كل ما تدب فيه حياة . ولننظر هل انتفت روح الشعر من الترجمة النثرية للمسرحية ، ألا تـــدب الحياة في ألفاظها التي هي مجمـــل

أعضاء السياق الأسلوبي ؟ إن النص الأدبي جسد حي سواء كان من جنس الشعر أو من جنس النثر .

وروح الشعر إن طلبت في القصيدة عند ترجمتها فإن التماسها في المسرحية المترجمة لا يصح إلا عند الشخصيات ، لأن لسان الحال في العمل المسرحي مؤلفاً كان أم مترجماً ، شعراً كان أم نثراً هو الشخصيات وليس المؤلف ، إذ يتحتم أن تتخفى روح الشاعر تمام التخفي ، وتتوزع على أرواح الشخصيات فلا ترى مطلقاً وظهور الروح عند كل شخصية له أطواره المتدرجة وصوره المتعددة والمتنوعة وفق حالاتها وتفاعلاتها الدرامية في الحدث المسرحي نفسه .

مثال للصورة الشعرية في ترجمة لويس عوض النثرية :

" مكبث : هكذا نزحف من يوم ليوم في خطو بطئ
حتى نبلغ آخر مقطع في سجل الزمان
[تعكس روح الاستسلام للقضاء والقدر]
وكل ما مضي من أمس ، قبله أمس
أيام احترقت فأضاءت طريق الحمقى إلى
تراب القبور "
[تعكس روح الانتظار والشعور باقتراب النهاية ووحدة المصير الإنساني]
انطفئي ! أيتها الشمعة الصغيرة !
[تعكس روح اليأس وطلب الخلاص بالموت لاختفاء الطرف الآخر في لعبة الانتظار الطرف المحرك للعب] .

" ما الحياة إلاّ ظل عابر "

[تعكس حكمة الحياة وروح اليقين الوحيد]

الصورة هنا تعكس حالة من حالات روحه ، حالة الاستسلام للقضاء والقدر وهي تعكس إدراكه لعمومية هذه الحالة ، لأن البشر كلهم يزحفون وليس هو الزاحف نحو آخر مقطع من خطة القدر في عمره . وهذه الحالة قد سيطرت على روحه من قبل أن ينعى إليه (سيتون) نبأ موت السيدة(مكبث) فالزحف نحو النهاية مستمر قبل علمه بالنبأ ، وما موتها سوى انتهاء خطواتها لأنها بلغت المقطع الأخير في سجل حياتها .

إن كل الذي يتمناه مع حالة الاستسلام للقضاء والقدر هو فقط بعض الوقت ، حتى يمارس معها لعبة انتظار النهاية المحتومة وهذا ما يعكسه لفظه بعد علمه بنبأ موتها وقبل أن يعلق على النبأ يظهر روح استسلامه ويعلنها بعد سماعه للخبر :

" الملكة ماتت يا مولاي "

" ليتها ماتت بعد هذا الأوان

إذاً لوجدنا الوقت لمثل هذه الكلمة !

غداً ، ثم غداً ، ثم غداً

إن روح الشاعر تظهر في تمنى "مكبث" أن يمتد عدد خطوات زوجته شيئاً ما ليمارسا معاً لعبة انتظار النهاية وتلك لعمري روح كل ابن حواء . إذاً فقد تجسدت روح شكسبير في قدرته الفذة على إحلالها في شخصية (مكبث) لا ليصور روح شكسبير المتقمصة في روح مكبث وإنما ليصور لنا روح الإنسان في حالة استسلامه لقدره وتمنياته في الوقت نفسه أن يمتد به الأجل ليمارس لعبة انتظار الموت . فتلك هي روح الإنسان في كل زمان ومكان يتمنى على فراش موته امتداد العمر .

فإذا خلصنا مما تقدم إلى أن الترجمة الأدبيـــة النثريـــة تحمـــل روح الشاعر وروح الشعر معاً ، إذا كانت هذه الروح من القوة اللامتناهية في شعر الشاعر الأجنبي الذي أبدعها ، وإذا كان أسلوبه عـــابراً للعصـــور وللأزمـــان وللحواجز المكانية واللسانية لأنها تحمل روح الإنسان وإنسانيته في خيرهـــا وفي شرها وفي حالاتها المتقلبة والمتفاعلـــة والمجربـــة والمقاومـــة للفنـــاء والباحثة عن الخلود والساعية للإستحواذ والتحصن ، فإننا نقف لـــنرى مـــدى وفاء الترجمة الشعرية للنص بنقل روح الشاعر وروح الشـــعر التـــي تحـــدث عنها بحيري وافتقدها في تراجم غير ترجمته (لمكبث) :

" سيتون : مولاي ماتت ملكتي .

مكبث : ليتها قضت بعد حين

علّ فيما يكون بعض من الوقت

أوقاتاً لمثل هذا الحديث

بل غد ، بعده غد ، وغد آخر "

إن ظهور روح الشاعر يكون خلال المعنى من وراء هـــذا الظـــهور والجمل الملتبسة التي تنبني عليها الصورة الشعرية لا تفي المعنى حقه مـــن الوضوح أو من البلاغة ، ففصاحة المظهر اللفظي هي الفاعل الرئيســـي فـــي بلاغة المعنى ، فلا بلاغة في المعنى الملتبس والأسلوب الذي يلفه الغمـــوض لفاً يلبس معناه على مستقبله . فلفظتي (ليت) و (علّ) تفيدان التمنـــي بينمـــا تعبر (ليت) في ترجمة لويس عوض النثرية عن التمني وتعبر (إذا) عن تبرير التمني وبذلك فإن توظيف لويس عوض للفظتين مختلفتين تعطيـــان معنيـــن مختلفين الأول (طلبي) والثاني (سببي) أفصح من توظيف محمد فريد أبو حديد للفظتين هما أداة لمعنى واحد . وبذلك تكون فصاحة اللفظ في الترجمة النثريـــة عند لويس عوض أنفع لبلوغ المعنى على المستويين الدرامي حيـــث تـــؤدي المفردة إلى تخليق مفردة أخرى ، تنبني الثانية على تحقق الأولي وهكذا الحال

إلى نماء يؤدي إلى ذروة الفعل فنتيجته المنفرجة ، ذلك النماء الـذي يكشـف عن الروح الإنساني الذي تشكل الحركة والدوافع سبل ظـهورها المتنـامي .
وليست لفظة "تحبو" في السطر الشعري الذي ترجمه أبو حديد :

" تحبو بتلك الخطى القصار دبيباً تتوالى يوماً فيوماً "

تفيد حالة خطو نحو النهاية ، ولكن لفظة "تحبو" تعكس حالة البداية لأن الحبو صفة تطابق حركة السير الطفولية ، هي صفة لبداية حياتية وليسـت تطـابق حركة خطو في نهاية رحلة حياة إنسانية لذلك كان اختيار لويس عوض للفظـة "تزحف" ألصق بالحالة التي تشتم رائحة الموت وألصق بالإنسانية في عمومها فالزحف فعل جمعي يخص الماضين والحاضرين والقادمين الجميع زاحف نحو مصيره والزحف مراحل "من يوم ليوم" في حين "الحبو" متوال عند أبي حديـد ولئن كان (الحبو) نوعاً من الزحف إلاّ أنه زحف الطاقة المتفتحـة النشـيطة المتوالية ، في حين أن زحف المستقبل لنهايته المحتومة يكون على مراحـل لأنه يقاومه من داخله ، وهو رافض له في حين زحف (الحابى) طفـلاً هـو زحف الراغب الفرح بزحفه هو زحف غير مدرك ولكنه زحف غريزي والفرق كبير بين الزحف المدرك المستبصر الخبير والزحف الغريزي !!

ولتنظر إلى طبيعة الصورة في ترجمة لويس عوض النثريـة وإلـى طبيعتها في ترجمة كل من محمد فريد أبـو حديـد وعـامر محمـد بحـيري الشعريتين ، لنر أي الصور الثلاثة المترجمات أقرب إلى روح الشعر وقيمـه الجمالية – لويس عوض :

" أيام احترقت فأضاءت طريق
الحمقى إلى تراب القبور "

محمد فريد أبو حديد :

كل أمس لنا أضاء لحمقى في طريق يفضي
لموت التراب "

عامر محمد بحيرى :

" والناس حمقى مشى الماضي يضئ لهم

حتى احتوتهم قبور مدلهمات "

وهكذا نرى أن أبا حديد قد قصر الحمق على بعض النـــاس وجعلنـــا نعتقد أن هناك لوناً من الموت لا يفضي إلى التراب في الوقت الذي عرفنـــا أن آدم من تراب وأبناءه إلى التراب يعودون :

" كلكم لآدم وآدم من تراب " (الحديث)

أما ترجمة عامر بحيري فتخص الجميع بالحمق وتخـــص المـــاضي وحده بالإضاءة لهم من الميلاد إلى الممات . فالماضي هو ما ينير لهم ســـبل الحياة ولا شئ غيره !! وليس ذلك صحيحاً بالمرة ، كمـــا أنـــه يعكـس روح التعصب للماضي ويدعو إليه وحده قدوة للحاضر وللمستقبل ، وذلك يتعـــارض مع روح الشعر التي هي الإبداع أي القدرة الفذة على الخلـــق التصويـــري ، ويتناقض مع (الدور الكبير ، المنتظر) من المسرح الشعري " في ظلال الثـورة وتحت أعلام الوحدة العربية " فالثورة تكتسب مسماها من تخطيـــها للمـــاضي وللحاضر واستشفاف ضياء المستقبل وتلمسه والاستضاءة به .

فتعبير عامر بحيري بالشعر لم يعكس هنا روح (شكسبير) لأنها هنـــا في هذا الموقف كانت تعكس روح (مكبث) في حالة استقباله لمصيره المحتـــوم الذي ينتظره بفارغ الصبر ، من قبل أن ينعى إليه خبر موت حليلته وشـــريكته في الفعل الإجرامي الطموح الذي انتهي إلي الدمار عبر سلسلة مـــن التقتيـــل والجرائم.فإذا كان هذا هو ماضي الشخصية غير المضئ، وإذا كانت الشخصية نفسها (مكبث) لا ترى في ماضيها غير الظلمة فكيف يكون ماضيها مضيئاً لها – والحال هكذا – ؟!

وفي ترجمة محمد فريد أبو حديد تعميم والتباس وبعد عمـــا قصـــده شكسبير في صورة وصفه للحياةالبشرية التي هي أشبه بحياة شخصية يؤديها

ممثل فاشل في حلبة المسرح :

" فإنما العيش ظل
كخيال يمشي ، وكاللاعب المسكين
في مسرح يضج ويزهي
ساعة قدرت له ثم يمضي "

لقد أضرت الترجمة هنا بالمعنى الذي قصده شكسبير و" اللاعب المسرحي" لا تخص الممثل بل تخص الراقص والمغني ولاعب السيرك أيضاً :
أما ترجمة عامر بحيري لتلك الصورة ففيها تعميم يبتعد عن المعني الذي أراده شكسبير :

" ممثلون تلهوا فوق مسرحها
ثم انقضوا ، وتلاشت فيه أصوات

إن الممثل لا يتلهى فوق المسرح وإنما التلهي يكون للجمهور في نوع من أنواع الدراما وهي (الملهاة) والأصوات ليست هي فقط التي تتلاشى بالموت ولكن الحركة والفعل أيضاً كما أن قوله :

" هو السجل كتبنا في صحائفه
لكل مبتدئ فيه نهايات "

فيه التباس على القارئ فإذا قرأ جملة (كتبنا) بمعنى أننا نحن الذين كتبنا ففيه شرك حيث لا يعود الفعل على الخالق وإذا قرأت الجملة مبنية للمجهول ففي أداء العبارة كلها ثقل في اللفظ وفي الألفاظ بترجمة بحيري تثاقل لا يتناسب مع الانسيابية التي تتطلبها لغة الأداء التمثيلي " قد أكدته " " أحيمق " "الشروحات" " مدلهمات " " الفجاءات " وفي قوله " قد كان أولي بها لو أنها انتظرت حتى تلم لهذا الخطب أشتات " فيها (أكفاء) إذا لم يبن الفعل " تلم " للمجهول . " هلكت " .

وخلاصة الأمر أن روح الشعر لا تتحقق - فيما رأينا - في ترجمة بحيري الشعرية الملتزمة بعمود الشعر العربي ولم تتحقق فيها دقة المعنى الذي أراده شكسبير على لسان الشخصية .

روح الشعر في ترجمات نثرية ثلاث لمسرحية " الملك لير " :

أما مسرحية (الملك لير)(٤٠) فقد ترجمت إلى العربية الفصحى خمس ترجمات مختلفات - على أقل تقدير - منها ترجمة إبراهيم رمزي في الثلاثينيات (٤١) وترجمة الدكتورة فاطمة موسى (٤٢) وترجمة جبرا إبراهيم جبرا وترجمة الشاعر مهدى بندق (٤٣) التي جاءت بالشعر المرسل وترجمة الباحث نفسه (٤٤) وقد جرت ترجمتها وفق رؤية مختلفة وبثقافة مختلفة ومزاج لغوى أسلوبي مختلف ومناخ اجتماعي عربي مختلف . فتركيبات الأسلوب واللغة في عصر إبراهيم رمزي مجتمع العشرينيات والثلاثينيات ومزاجيته اللغوية والأسلوبية لغة فيها الكثير من الصعوبة والثقل الأدائي للممثل وللمتلقي على حد سواء إن لم يكن في عصره ، ففي عصرنا على الأقل - على الرغم من أنها ترجمت بالنثر الفصيح . غير أن في هذه المزاجية اللغوية ما يترجم دخيلة نفس الشخصية وروح الشعر التي حدثنا بحيرى من قبل عن ضرورة توافرها في ترجمة الشعر تلك التي رأي أنها لا تتم إلاّ بالترجمة الشعرية العمودية المقفاة ومع ذلك فروح الشعر قائمة فيما يترجم من مسرح شكسبير الشعري نثراً :

" ادموند : .. أتوسل إليك أن تنهنه من غضبك على أخي
إذا أنت طالعته بشدة على التعزير على غير يقين منك "
قطعت بيدك نياط ولائه لك : بل لعمري إني لأرى أنه إنما
كتب إليّ ما كتب ليسبر غور ولائي لا ليأتمر بك (٤٥)

ولننظر إلى ما تستنزله لعنات "لير" على ابنته العاقة الكبرى :

" لير : أصيخي أيتها الطبيعة أصيخي.واسمعي أيتها الآلهة الكريمة ردي قضاءك إن كنت قدرت لهذه المخلوقة أن تثمر . ألقي في أحشائها العقم ، ويبّسي من بدنها جوارح النساء .ولا تخرجي من بدنها المشئوم طفلاً يسعدها ، فإن كان قد قدر لها أن تفرخ فاخلقي ولدها من خثر الدم ليشب مسخاً ويحيا كنوداً ، ويكون لأمه نقمة دائمة ، ويغضن عقوقه جبين الشباب منها ، ويحفر في خدودها من أثر البكاء مجاري وأخاديد ، ويجعل مظاهر عنايتها به ومشاهد حبها أضحوكة للناس وزراية ، عسي أن يعرف قلبها أن عضّ الثعبان الأرقم أهون إيلاماً للنفس من جحود الأبناء ... أفسحوا... أفسحوا " (٤٦) .

هذه الألفاظ الصخور تناسب تماماً ما يجب أن تكون عليه أجروميات لغة اللعنات الغاضبة من أب تذله كبرى بناته في أرذل عمره ، ولا أقل من هذه الصوتيات الصخرية يقذف بها من كان في وضع لير آذان فلذة كبده وجوارحها ولكن هل يتيسر فهم هذه الصخور الكلمات لممثل أو متلق في مسرحنا العربي الآن ؟! وإذا كانت اللغة في الحوار المسرحي يجب أن يستغرق فهمها عند تلقي الجمهور لها على خشبة المسرح زمناً واحداً هو نفسه زمن إرسالها على لسان الممثل فإن في ترجمة إبراهيم رمزي للحوار في (لير) ما يحتاج استقباله إلى زمنين ، زمن ترجمتها ذهنياً وزمن إدراك الجمهور للمعنى المقصود وذلك ينفع مع القراءةولا يصلح فى المسرح لأن الحوار الملفوظ وفق التعبير الدرامي الأدائي لا يتوقف مما يضيع على المتلقي إذا توقف لتأمل معنى جملة ما فاته إدراك ما يليها في الحوار .

* لير : ومن أنت ؟
كنت : إنسان طاهر القلب فقير كالملك
لير : إذا كنت من الفقر وأنت من رعيته ، ما هو من الفقر وهـو ملك ، فأنت من الحق معدم . ماذا تبتغى
كنت : خدمة *. (٤٧)

أما ترجمة د.فاطمة موسى لحوار لير الذي يستنزل فيه اللعنات علـى ابنته الكبرى وإن كان أكثر قرباً إلى الفهم ويسر الألفاظ من ترجمـة إبراهيـم رمزي لذلك الموقف نفسه ، إلاّ أن صوتيات اللفظ في ترجمة إبراهيم رمـزي أكثر تأثيراً وتضخيماً للعنات بما يناسب دراميات الموقف بما صيغت به الجمل من تركيب ومادة لفظية أكثر غلظة وأشد اصطداماً بالأسماع ، ولبيان صـدق ذلك ننقل نص لعنات لير بترجمة فاطمة موسى :

* لير : اسمعي أيتها الطبيعة أيتها الربة العزيزة اسمعي . أوقفـي ناموسك ولا تنعمي على هذه المخلوقة بالولد ، ولينزل بـها العقم فيجف رحمها ولا يخرج من بطنها ابن يبجلـها ، وإذا كان لابد أن تنجب فلتغذي أبناءها من ماء الحقد ، فيعيشـوا شوكة في جنبها وعذاباً .
رباه فليطبع ولدها الغضون على وجهها الشاب قبـل الأوان ولتحفر الدموع الأخاديد في وجنتيها ، وليسخر أبناؤها مـن آلامها وحبها ويحتقروها كي تعرف أن عقوق الأبناء أوجـع في القلب من لدغة الثعبان ، اذهبوا اذهبوا ! (يخرج)* (٤٨)

لم تغادر روح الشعر التي هي روح الانفعال الصـادق فـي التعبـير الأدبي أو الفني ذلك الذي يتمثل في عمق الصورة والأخيلة وفي صدق تلازمها

في السياق والوفاء بنقل الدافع من إصدارها سواء كانت الوسيلة اللغوية نثرية أم شعرية . فصيحة أم عامية بحيث لا يفارقها التعبير الشعري حتى وإن صيغت نثراً فصيحاً أو نثراً عامياً ... إن مزاجية (لير) في انفعالاته الغاضبة التي تستنزل اللعنات بدعاء ملفوظ لم تفارق لفظه مع الترجمة مختلفة هنا ، وإنما الصخب والغلظة قد صاحبت ألفاظه اللعنات في ترجمة إبراهيم رمزي بما يجسد الصورة المزاجية والأكثر تأثيراً لدي السامع جاءت الألفاظ في ترجمة فاطمة موسى للموقف نفسه أقل صخباً واصطكاكاً بآذان السامعين وأخف حدة وتأثيراً وإن كان أقرب إلى فهم المتلقي في نهايات قرننا العشرين .

ويترجم جبرا إبراهيم جبرا لعنات لير على ابنته جونريل بألفاظ وسيطة ما بين ترجمة كل من إبراهيم رمزي وفاطمة موسى لها في الموقف الدرامي نفسه دون أن تغادرها الروح الشعرية للشخصية ولشكسبير الذي يتقنع خلف عدد من الشخصيات في هذه التراجيديا المعقدة ذات البنائين الدراميين المتوازيين:(مأساة لير وعقوق بنتيه له وعقوقه لابنته الصغرى من ناحية ومأساة جلوستر وعقوقه لإبنه الشرعي وعقوق ابنه غير الشرعي له من ناحية ثانية) :

* لير : أيتها الطبيعة اسمعي ، اسمعي ! أيتها الآلهة العزيزة اسمعي
إن كنت قد شئت لهذه المخلوقة خصبا
فامنعي مشيئتك عنها !
انزلي العقم برحمها !
يبّسي أعضاء النسل فيها
فلا ينطلق يوما من جسمها المنحط
طفل يشرفها ! وإن كان لها أن تلد ،
اصنعي طفلها من السوداء ، ليحيا

عذاباً لها من شذوذ وقسوة !
ليطبع الغضون في جبينها الفتي ،
وبالدمع الهتون ليحفر المجاري والأخاديد
في خديها ،
ويحل هموم آلام فيها
ضحكا وزراية ، لعلها تشعر
أن للولد العاق فعلا
لمضي من أنياب أفعى ! هيا ، هيا
(يخرج) (٤٩)

وإذا كانت روح الشاعر شكسبير قد امتزجت بروح "لير" هنا فأعطتنا روح الشعر في الأصل الإنجليزي ، وكذلك في الترجمات التي تمت في لغتنا العربية الأشد ملاءمة لحالته – مما استعرضناه – نثرا على النحو الذي بيناه فيما يرد قول عامر محمد بحيري الذي رأي إمكان نقل روح الشاعر المسرحي فقط في الشعر العمودي المقفى على طريقة شوقي وعزيز أباظة ، فما هو وجه اعتراضنا على تعدد ترجمة النص الشكسبيري في لغتنا العربية ؟! خاصة إذا كانت لكل ترجمة منها أسبابها ودوافعها ؟!

إنها الانفعالية الذاتية لدي كل واحد من هؤلاء الذين تصدوا – كل على حدة – عبر فترة زمنية طالت أم قصرت بنص أجنبي جدير بالترجمة إلى كل لغات العالم ، كما أنها أيضا التغير في طبائع المجتمع الواحد بحيث يستحيل في فترة زمنية لا تتعدى عشرات السنين أو أقل من ذلك إلى عدد من المجتمعات في إطار مجتمعي أو قومي واحد نتيجة للعديد من العوامل والمؤثرات الداخلية والخارجية الاقتصادية والثقافية والنفسية فعندما تتغير الأحوال الاقتصادية والاجتماعية والفكرية والثقافية في مجتمع من المجتمعات خاصة عندما تلفت هوية الأمة وتتسرب من بين أيديها تتغير نفسية المجتمع

ومن ثم يتغير تعبيرها عما تريد وعما لا تريد وتختلط مشاعر الإرادة عندها مع مشاعر اللا إرادة مع مشاعر ما يراد لها من خارجها فتتضارب مشاعرها مع إرادتها وتتضارب أدواتها ووسائلها وتتشتت جهودها في التعبير عن ذلك كله ويصبح المجتمع بلا ضوابط والقومية بلا روابط ومن ثم بلا إرادة واحدة أو موحدة . وهو ما يتضح في تكرار الجهود وراء هدف واحد واستحالتها إلى مستنسخات لشئ واحد . وهذا نفسه ما حدث في مسألة تعدد الترجمات في النص الواحد في لغتنا العربية .

وإذا كنا نؤمن بأن لكل جهد إيجابياته جنبا إلى جنب مع سلبياته فإن من إيجابيات تعدد ترجمة النص المسرحي العالمي الواحد في لغتنا العربية ما يتيح أمام المخرجين المسرحيين انتقاء أكثرها ملاءمة للأداء المسرحي والعرض الجماهيري ، وما يتيح للباحثين المسرحيين والباحثين اللغويين والنقاد فرص إجراء بحوثهم أو نقدهم وكذلك تتيح للمترجمين اللاحقين أنفسهم استدراك ما فات من سبقهم ممن ترجموا النص نفسه قبلهم . وتفيد مقدماتهم وشروحهم وهوامشهم وتعليقاتهم والدارسين وطلاب علوم ذلك التخصص نفسه في أصول كتابة المسرحية وفي تحليل النص ونقده بما يضيف إلى المعرفة المسرحية جديدا يعد مصدرا للثقافة المسرحية نفسها ، مما يوسع من دائرة المحبين لهذا الفن ، وهو يفيد لا شك المترجمين مرانا وكسبا ماديا ومعنويا في نهاية الأمر .

روح الشعر في المسرح

روح الشعر في الإفصاح عن جوهر ما تريده الشخصية في أزهى مظهر وأنسب ثوب لفظي وأكثرها سحرا وجاذبية :

"جونريل : لخير أن أدفع دوما أذى أخشاه
من أن أخشى دوما أن ينالنى أذى "

وروح الشاعر منثورة في الترجمة على لسان الشخصية وهـي روح الشاعر تجسمت بلغة نثرية فصيحة :

" فرنسا : يدهشني أن هذه التي كانت قبل برهة المحط الأثـير لحبـك
وموضوع مدحك وبلسم شيخوختك
خير الناس وأعزهم لديك ، بوسعها في
طرفة عين أن تأتي أمرا ينزع عنها
لبشاعتها
أثواب رضاك كلها . لابد أن إثمها فيه من
الشذوذ ما يجعله
قمينا بالوحوش ، أو أن تردادك السابق
لتعلقك بها
كان من ضعف فيك . وهذا ما لن أصدقه عنها
لأن العقل لن يزرع في إيمانا بغير معجزة" (٥٠)

وتتمثل روح الشعر أيضا في قول كورديليا التي تتجسد في لغة نثرية فصحي في دفع اتهام أبيها الغاضب :

"كورديليا : لكنني أضرع إلى جلالتكم
(حتى وأن يعوزني فن المداهنة الذرب
بالكلام دون نية الفعل ، فأنا إن نويت على فعل فعلته قبـل
الكلام فيه) أن تعلنوا للملأ
أن ما حرمني عنايتكم وعطفكم
لم يكن لوثة من الرذيلة في – جريمة قتل أو فحش
أو تخليا عن عفة ، أو فعلة تخل بالشرف ،

بل لأنني لا أملك ما أنا أغني بافتقاري إليه :
عينا تستجدي كل لحظة ، ولسانا
يفرحني أنه يعوزني ، وإن يكن افتقاري إليه
قد أفقدني مودتكم ." (٥١)

وتتمثل روح الشعر في تجسيد جوهر ما يراد من المشهد المسرحي أن يجسده تحقق ذلك بالشعر العمودي أو بالشعر المرسل أو بالنثر الفصيح أو العامي فذلك لا يهم ما دام جوهر ما يراد من المشهد المسرحي قد تحقق ، لأن جوهر الصيغة المسرحية ليست الصورة الشعرية أو أدواتها الوزن أو التفعيلات أو القافية وإنما خدمة هذه الصورة بما تسلحت من أدوات الشعر أو النثر الذي يجسد الصيغة الدرامية المسرحية ، لأن اللغة بأساليبها المختلفة أو المتباينة ليست هي الهدف المنشود – في هذا المقام – وإنما هي الأداة الفاعلة الوحيدة والمتفردة في النص المسرحي الذي أنيط بها إقامة جسر الاتصال المتفاعل الأوحد بين خالق النص ومجسده وبين مجسدي النص ومستقبليه عبر المشاركة التي قد تكون وجدانية مدركة (المسرح الدرامي) أو إدراكية وجدانية (المسرح الملحمي والعبثي والتسجيلي) ... ومثال ذلك ما يجسده مجموع ردود بنتي (لير) وزوج إحداهما (كورنول) لتحقيق الغرض أو الهدف الجوهري الذي يسعون إليه ثلاثتهم وهو نبذ (لير) خارج المملكتين (بعد التقسيم) وربما خارج الحياة كلها :

" ريجن : كفي ، كفي يا سيدي . هذه ألاعيب قبيحة
عد إلى أختي
" كورونول : عيب ، سيدي ، عيب ! "
ريجن : يا للآلهة المكرمة ! هكذا ستدعو علي
إذا ما الطيش تملكك ! "

جونريل ولم لا أصافحها يا سيدي ؟ وما الذي أسأت به ؟ وهـــــل إساءة كل ما عده الطيش والخرف إساءة ؟

ريجن أرجوك يا سيدي ، أن تتجمل بالصبر ، إني لآمل
إنك تبخس حقيقة قدرها
لا لأنها قصرت في واجبها ."
لا أستطيع الظن بأن أختي
تتقاعس قط فيما يترتب عليها . فإذا كانت ربما قد كبحـــت
عربدات تابعيك
فإن لها العذر وسلامة الغاية
ما يعفيها من كل لوم " (٥٠)

إن روح الشعر هنا في الهدف من وراء الفعل من ناحية وفي منطـق الفعل نفسه الذي يتمثل في خوف بنتيه من الجند الذين يستبقيهم في خدمتـه - وهم مائتي فارس في عصره وهو أمر له خطورته لأنه يمثل جيشا - يمكن أن يستخدمه ضدهما إذا رأي استعادة ملكه موحدا -

الألفاظ وقيمتها الدرامية والجمالية في لغات لير المترجمة :

•• فكرة طلب النجدة : " أصيخي أيتها الطبيعة أصيخي واسمعي أيتـــها الآلهة الكريمة " .

•• في ترجمة إبراهيم رمزي : الأسلوب طلبي والإصاخة خص بطلبــها الطبيعة في حين السمع طلبه من الآلهة متكرمة عليه وبذلــك فـرق بين طلبه من الطبيعة وطلبه من الآلهة بل إنه يعد مجرد سماعها لــه كــرما منها والقيمة الدرامية تكمــن في التفريق بين خطابه للطبيعة

وخطابه للآلهة . أما القيمة الجمالية ففي مادة الطلب (اسمعي) مع التنويع في أسلوب الطلب .

•• فكرة طلب النجدة في ترجمة فاطمة موسى : " اسمعي أيتها الطبيعة أيتها الربة العزيزة اسمعي " ... لا فرق في خطاب استنجاده بالربة وفي خطاب استنجاده بالطبيعة ووصفها بالكريمة مناسب لطلبه أكثر من وصفها بالعزيزة وطلبه من الآلهة جميعاً ملتمساً ، أشمل من طلبه من الربة (هيكاته) منفردة .

•• فكرة طلب النجدة في ترجمة جبرا : " أيتها الطبيعة اسمعي ، اسمعي أيتها الالهة العزيزة اسمعي. لا فرق أيضا في خطاب استنجاده بالآلهة وفي خطاب استنجاده بالطبيعة ومن الملاحظ أن للفظ في ترجمة إبراهيم رمزي مزاجيته وملاءمته للموقف النفسي وللحالة الغاضبة المنفجرة التي تجتاح الشخصية وتكاد تقتلعها من جذورها وتهدم كيانها : " أصيخي – ردي قضاءك – ألقي في أحشائها العقم – يبسي من بدنها جوارح النماء – فإن كان قد قدر لها أن تفرخ فاخلقي ولدها من خثر الدم ليشب مسخا ويحيا كنودا – ويغضن عقوقه جبين الشباب منها – عسى أن يعرف قلبها أن عض الثعبان الأرقم أهون إيلاما للنفس من جحود الأبناء – فسحوا . فسحوا " يخرج " .

هذه ألفاظ لها شخصية في حين نجد عند فاطمة موسى ألفاظا أقل وقعا على السمع واصطكاكا به : " أوقفي ناموسك " في مقابل "ردي قضاءك" عند رمزي وعند جبرا "فامنعي مشيئتك " وعندها " ولينزل بها العقم فيجف رحمها " في مقابل " ألقي في أحشائها العقم " عند رمزي وعند جبرا " انزلي العقم برحمها " .

ولا يخرج من بطنها ابن يبجلها " عندها في مقابل " ولا تخرجي من بدنها المشئوم طفلا يسعدها " .

•• عند رمزي وعند جبرا " فلا ينطق يوماً من جسمها المنحـــط طفـل يشرفها ".وعند رمزي " فإن كان قد قدر لها أن تفرخ فاخلقي ولدهـا من خثر الدم ليشب مسخاً ويحيا كنوداً " في مقابل " وإذا كان لابد أن تنجب فلتغذي أبناءها من ماء الحقد " .. وعند جبرا " وإن كان لـــها أن تلد ، اصنعي طفلها من السوداء ، ليحيا عذاباً لـــها مـــن شــذوذ وقسوة .

وهكـــذا اختلفت الألفاظ والتراكيب الأسلوبية في كـــل ترجمـــة مـــن الترجمات الثلاث ومع ذلك فإن للألفاظ في ترجمة إبراهيم رمـــزي مزاجيتـــها الملائمة للتأثير الدرامي والمعبرة بتراكيبها الأسلوبية عن مـــزاج الشـــخصية والناقلة لروحها نقلاً أبلغ من الألفاظ والأساليب في ترجمة هذا الموقف نفســـه عند كل من فاطمة موسى وجبرا إبراهيم جبرا.

لفظ (ألقي) غير لفظ (انزلي) غير لفظ (فلينزل) إن إلقاء العقم وإنزاله فيهما تحقيق للهدف المنشود ولكن الطريقة تختلف فالإنزال يفيد التدرج فـــي الفعل في حين أن إلقاء الشئ يكون دفعة واحدة و(الإنزال) لفظـــاً منفـــرداً لا يوحي بالشر أو بالعقاب أما (الإلقاء) لفظاً منفرداً فيشي بالتخلص والإنســـان لا يتخلص من شئ محبب لديه ، كما أن اللفظ يفشى معنى الاحتقار والحط ، كمـا أن حروف لفظة (ألقي) فيها من الخشونة الصوتية ما يلائم الحالـــة النفســـية لصاحب الطلب لأن (القاف) حرف مطبق و(الزاى) في (إنزال) حـــرف مرقـــق والرقة لا تناسب الحالة النفسية لصاحب الطلب أو الرجاء الباكي .

روح الشعر في الترجمة النثرية

على ضوء ما سبق يمكننا النظر فيما إذا كانت روح الشعر قد انتفت من ترجمة رمزي النثرية لقول (بهلول) لـ (جونريل) ابنه (لير) الكبرى أم لا حينما طالع وجهها العابس :

"بهلول : أجل سأحبس لساني ، هكذا يأمرني وجهك ، وإن لم تتكلمي هوس " .

وفي نفاق (جونريل) لأبيها : " أحبك حباً لا يحيط به اللفظ " .. ومراءاة (ريجن) ابنته الوسطى : " إني لمصوغة من ذلك المعدن الذي صيغت منه أختي وأزن نفسي بمعيارها . ولعمري أني لأجد أنها تتلو صحيفة قلبي النقي وتنضح بما فيه من الحب .. فإني لأرى نفسي عدواً لكل مسرة تملك أعشار الحس من نفسي أن تستمتع بها، وأجدنى أستمد معين السعادة كلها من حب مولاي وحده " .

ألا تعكس لنا هذه الترجمة بصور النفاق والملق ، روح كل من حب مولاي وحده " .

ألا تعكس لنا هذه الترجمة بصور النفاق والملق ، روح كل من (جونريل) و (ريجن) أليس في هذا الحب الذي يصرح به "لير" لابنته الصغرى (كورديليا) والانتقال السريع للنفور والصدود والجفاء الذي شكّل رد فعله على سؤاله لها عن مقدار حبها له : أليس في هاتين الصورتين النقيضتين (للير) ما يعكس روحه الهوجاء ويجسد رعونته :

" لير : والآن يا بهجة النفس ، أيتها الأخيرة من بناتنا لا الأخيرة في محبتنا .

كورديليا : وا أسفاه . ما أضعفني عن حمل قلبي إلى فمي أحب جلالتك قدر ما تستوجبه بنوتي لك لا أكثر ولا أقل "

كيف تزوج أختي يا ترى إذا صدق قولهما إنهما تقصران الحب عليك وحدك "

لير : قسما بوهج الشمس المقدس وأسرار "هيكات" والليل وبكل أفاعيل الكواكب التي تملك الحياة والموت ، لقد نزعت عنك ولايتي الأبوية وبترت أواصر القربى بينك وبيني، وأسقطت حق الدم عليك ، وأقصيتك منذ اليوم عن قلبي ونفسي . ولعمري لن يكون صدري أعطف ولا أشفق ولا أحن عليك أنت التي كنت ذات يوم من بناتنا ، منه على ذلك "السياذي" الضاري الذي يمزق أجساد أبنائه ليجعل من لحمهم مزدردا يملأ به جوفه ". (٥٣)

ألا يعكس موقف ملك فرنسا من كورديليا وزواجه منها بدون بائنة بعد أن لفظها والدها روح النبل عنده :

"فرنسا : كورديليا الجميلة ، غنية أنت لأنك فقيرة ، ومختارة لأنك مهجورة ، ومحبوبة لأنك مزدراة " . (٥٤)

وألا يعكس قول لير ، روح المعرفة في عصره عندما أراد التأكد من موت ابنته (كورديليا) :

"لير : إيتوني بمرآة ، إذا هي غطتها أو بقعتها بندي من أنفاسها فهي إذ ذاك في الأحياء " (٥٥)

ونخلص مما تقدم أيضا إلى أن روح الشعر وروح الشاعر لا يشترط عند ترجمتها أن يقتصر ظهورها فيما هو مترجم قصيدة كانت أم مسرحية على الشعر العمودي كما زعم عامر محمد بحيرى . وبذلك نكون قد فرغنا من الفصل في قضية تعدد ترجمة النص المسرحي الواحد ومن القضايا الفرعية المتصلة بها مثل أسلوب الترجمة في المسرحيةالشعرية ووضحنا أن للترجمات

المتعددة لنص أجنبي واحد إيجابياته وله سلبياته ولعل أهم الإيجابيات تتمثـــل في الدراسة التي تقدم كل ترجمة من الترجمات في النص الواحــــد . وكذلـك الشروح الهامشية والتفسيرات التي يوشح بها المترجم العالم صفحات ترجمته للنص نفسه (٥٦) وأخيراً : لعل فيما تضمنته مقدمة د.فاطمة موسى ما يكـون رداً أخيراً فاحماً للرأي الذى طرحه بحيرى إذ تقول :

" استخدم شكسبير في هذه المسرحية لغتين : لغة الشعر ولغة النـــثر وكان النظم بالعروض المرسل هو الوسيلة الشائعة للتعبير فـــي المســـرحيات وخاصة التراجيديا في ذلك العصر ، وإدخال شكسبير للنثر فـــي المســـرحيات الشعرية من الموضوعات التي حظيت باهتمام الدارسين لمســـرح شكســـبير " "لقد كان الأصل هو كتابة المسرحية نظماً وأدخل شكسبير وبعض معاصريـــه النثر لأغراض محددة وزاد شكسبير استخدام النثر بازدياد نضوجـــه الفنـــي " "وتضيف فاطمة موسى أن " استخدام المؤلف للنثر أو النظم يجرى اعتباطـــاً ، أو لمجرد إظهار المقدرة على النظم في مواضع النثر ، وإنما كان ذلك وفـــاء لمقتضيات فنية معينة ، وتحقيقاً لغرض درامي بالذات . فالنظم للتعبـــير عـــن الشخصيات الرفيعة والمواقف المشحونة بالانفعال المنظم ، وهو يمثل الحديـث باللغة العالية " والانتقال إلى التعبير بالنثر انتقال إلى مســتوى لغــة الحديـث اليومي " ، وقد يستخدم النثر في المواقف الخالية من الرسميات أو في مواقف الانفعال الشديد غير الموجه كحديث الجنون أو الأحلام ". (٥٧)

الترجمة بين الوساطة والخيانة :

ونخلص مما تقدم إلى أنه إذا كانت وساطة المترجم " تعني بالضرورة انحرافات أسلوبية ومضمونية أصبحت تعرف بـ"خيانة المترجم" (٥٨) ذلـك أن اللغة تنجذب إلى المتكلم والمخاطب ، والغلظة ، والتنفير ، والـــترغيب " (٥٩) ولنـــا أن نتساءل هـــل المتكلم في النص قبـــل الترجمة هو نفسه المتكلم بعد

الترجمة ؟! وهل المخاطب بلغة النص الأجنبية في موطنها هو نفسه المخاطب بها في غير موطنها ؟ وهل هو نفسه المخاطب باللغة التي ترجم النص نفسه إليها ؟ وهل حال ذلك المخاطب باللغة التي ترجم النص نفسه إليها ؟ وهل حال ذلك المخاطب بلغة المتكلم الأصلية أو المترجمة تسمح بالنصح أو الغلظة أو التنفير أو الترغيب ؟! إن هذه الأحوال كلها موضوعة أمام ناظري المترجم ، وتبعاً لتقديراته وثقافته البيئية والعالمية يقوم بالوساطة بين النص واستقباله في المجتمع الجديد، ومن هنا ينحرف الأسلوب والمضامين نوعاً ما بالضرورة عن الأصل الأجنبي ، ومن هنا لا يتحقق في النص بعد ترجمته ذلك الشرط الذي طلب الجاحظ قديماً من الكاتب مراعاته حين قال :

" فليعلم أن لفظة أقرب نسباً من إبنه وحركته أمس به رحماً من ولده " (٦٠) وإنما ينطبق على كل ترجمة أدبية قول أبي حيان التوحيدي "ليس المعنى عين الكلمة وليس المعنى مفارقاً للكلمة " لأن اللفظ يصبح بالنسبة للمترجم الأمين المدقق الموهوب (أقرب نسباً من إبنه) وحركة اللفظ في النص المسرحي تكون أمس بالممثل رحماً من ولده بعد أن رفعت مسئولية اللفظ عن مؤلفه الأصلي وانتقلت إلى المترجم أولاً ثم انتقلت منه بوضع اليد – إلى الممثل – في حالة النص المسرحي – ذلك أن " اللغة قوة ماكرة" (٦١) يجب الإمساك بها وإنزالها منزلتها ، حتى يصيب بها موظفوها أداء أو سماعاً الإمتاع والإقناع – في مجال الأدب والفن – ولذلك يجب أن يتحقق فيه النوع الرابع من أنواع الكلام التي رآها الجاحظ وهو أن يكون " بديعاً مخترعاً" (٦٢) لذلك فقد تكون من أسباب تعدد الترجمات وتكأكئها على نص مسرحي واحد افتقاد المترجم الثاني لسبب من الأسباب التي أشرنا إليها ما قاله الجاحظ أو جيته أو أبو حيان أو بعض المحدثين الذين تصدوا لترجمة النص الأدبي أو المسرحي في مقدمات ترجماتهم .

ثانياً : المسرحية المترجمة بين التعرو والرطانة

اتجهت ترجمة النصوص المسرحية العالمية نحو اللهجة العامية في مصر مع بدايات السبعينيات فظهرت ترجمة بالعامية لنص (الأم شجاعة) (٦٣) وتوالت الترجمات في عامية مصرية حيث ترجم د.سمير سرحان نصين أو أكثر من أعمال شكسبير مثل (حلم منتصف ليلة صيف) (٦٤) و(كما تهواها) (٦٥) وقد رأيت الوقوف عند ترجمتين لمسرحية (الحلم الأمريكي) أما الترجمة الأولي فقد كانت بالفصحى (٦٦) بينما جاءت الترجمة الثانية في اللهجة العامية (٦٧) وإذا كنا نؤمن بأن لكل فعل سبباً أو دافعاً فإن ذلك يقتضي منّا معرفة ذلك الدافع الذي حدا بهؤلاء المترجمين ليعيدوا لنا نقل النصوص المسرحية العالمية الكبرى ولكن باللهجة العامية ، وفي أساليب تخترمها الرطانة !! وقد يكون الدافع وراء ذلك الإلحاح على إعادة تقديم نص ترجم من قبل بالفصحى من أحد المخرجين - كما في حالتي نصي شكسبير المشار إليهما - عملاً بمبدأ إمساك العصا من وسطها - تقديم نص عالمي كوميدي بأسلوب يقبله المجتمع وفي صيف الاستجمام السكندري !! وقد يكون الدافع هو الارتزاق ، فإعادة الترجمة في لهجة عامية جهد ميسور وله أجره الكبير والإخراج بعد فترة طويلة من التوقف عمل يستأهل المجازفة وهي محسوبة ومبررة . غير أن الخطورة التي ترتبت على هاتين التجربتين الإنتاجيتين تكمن في أنهما كانتا حلقة الوصل بين مرحلتين من مراحل إنتاج النص المسرحي العالمي المترجم في مصر . فهما وإن كانتا قد فتحتا الباب على مصراعيه أمام هواة الترجمات المعادة في لهجة عامية ، إلاّ أنهما أغلقتا الباب أمام المسرحيات المترجمة لفترة لا تقل عن خمس عشرة سنة . ومع أن ترجمات النصوص المسرحية العالمية إلى العربية الفصحى لم تتوقف من خلال جهود قليلة لسلسلة روائع المسرح العالمي التي تصدر عن الهيئة المصرية

العامة للكتاب أو الجهود المنتظمة لسلسلة من المسرح العالمي التـــي تصـــدر عن وزارة الإعلام الكويتية ومن خلال مجلة المسرح المصرية ومـــن خـــلال مركز الترجمة بأكاديمية الفنون في فترة انعقـــاد مـــهرجان القـــاهرة الدولـــي للمسرح التجريبي ، إلاّ أن ما ينتج منها ليعرض على الجماهير معدوم لظروف خاصة بالإنتاج نفسه ولرداءة الترجمات أو رداءة التأليف وركاكته أو توجهاته التجريبية التي لا تحفل كثيراً بالنص والتي لم تثمر في بلادنا حتى الآن .

وإذا رجعنا إلى ترجمتي (الحلم الأمريكي) ووقفنا عند دافع ســـلماوى إلى إعادة ترجمتها بالعامية المصرية وجدنا في مجلة المســـرح نفســـها مـــن يتصدى لشرح الأمر بقوله :

" وقد سبق أن ترجمت المسرحية إلى العربية من قبل لكن هذه هـــي أول مرة تترجم فيها إلى اللغة العامية وليس إلى الفصحـــى كمـــا حـــدث فـــي الترجمات السابقة " (٦٨) ويضيف المدافع عن الترجمة العاميـــة للمســـرحية العبثية وفق المزاج الأمريكي : " ومن يعرف مسرح العبث بشكل عام ومسرح ألبي بشكل خاص يدرك على الفور أن هذا النوع من المسرح الذي يعتمد إلـــى حد بعيد على اللغة اليومية المستخدمة بين الناس لا يمكن أن ينقل إلـــى لغـــة فصحى وإلاّ جاء مناقضاً للأصل الإنجليزي " . (٦٩) وهذا غريب (لا يمكن أن ينقل)(وإلا جاء مناقضاً للأصل) كيف ؟ لأنه (يعتمد إلى حد بعيد علـــى اللغـــة اليومية)ألا يدرك : "أن النص الأدبي يحمل شحنة جمالية تضاف إلى مضمونه" "وعادة ما يكتب النص الأدبي بلغة بعيدة عن مستوى اللغة العـــادي وأشـــكال الصياغة المألوفة " (٧٠) .

أما عن القول إن " هذا النوع من المسرح الذي يؤمـــن بـــأن حيـــاة الإنسان الحديث قد فقدت منطقها وجمالها ومن ثم جدواها أيضاً لا يمكـــن أن ينقل للغة فصحى تتضمن في طياتها كل مقومات المنطق والجمال ، وإلاّ بمثابة محاولة لفرض المنطق والجمال حيث لا منطق ولا جمال ".

يعني -وهذا غريب- أن العامية خالية من الجمال ؟ فإذا كان كل ما هو منطقي وكل ما هو جميل – من وجهة نظره – لا ينقل إلا الفصحى لأن (في طياتها كل مقومات المنطق والجمال) وهو ما لا يراه المسرحيون العبثيون – بتعبير الكاتب – وأن العامية هي المنوطة بنقل كل هراء وكل قبيح ، فإن الكاتب هنا ينفي عن مسرح العبث تضمنه لأي منطق ولأي جمال وهذا غير صحيح ، فاللغة هي أداة نقل الأفكار والقيم والقضايا وأداة كشف المشاعر والإرادات والدوافع والمظاهر وهي في المسرح أداة تعميقها وتكثيفها لتمتع وتقنع ، وهل لغة الحوار في المسرحية العبثية خالية من القيم الجمالية ، ويجب ألاّ تكون لها مقومات المنطق والجمال فكيف تكون فناً خاصة وأن من أهم صفات الفن أن يمتع أولاً ثم يقنع ثانياً فيؤثر ثالثاً والمسرح على رأس فنون الإمتاع والإقناع . وهل فشلت نصوص صمويل بيكيت أو يونسكو أو أداموف في تصوير قبح الحياة المعيشة ولا منطقها عندما ترجمت وأخرجت وقدمت في عروض جماهيرية في لغة عربية فصحى ؟! وهل فشلت مسرحية ألبي نفسه (من يخاف فيرجينيا وولف ؟) عندما ترجمت بالفصحى وأخرجت وعرضت في نقل قبح الحياة المعيشة وعبثها ولا جدواها ؟! هل فشل عرض (الخرتيت) أو عرض (الكراسي) أو عرض (الأستاذ) ليونسكو ؟! حتى يقول كاتب مقدمة الترجمة العامية لمسرحية (الحلم الأمريكي) : " وهذا النوع من المسرح الذي يعتمد أساساً على فكرة أن اللغة الحديثة قد فقدت قيمتها كوسيلة تفاهم بين الناس في عصرنا لا يمكن أن ينقل إلى لغة بليغة ثرية كاللغة الفصحى بكل قدراتها غير المحدودة إلاّ وجاء منافياً لركن أساسي من أركان الرؤية الفلسفية للعبثيين " (٧١) (لغة بليغة ثرية كاللغة العربية) وما البلاغة ؟ أليست صفة في المعاني ؟! فإذا كانت المعاني عند العبثيين غير بليغة فإن الألفاظ والنسق الأسلوبي هو المنوط بتصوير تلك المعاني ، إذاً فما يلزم لغة الاتجاه المسرحي العبثي هو الألفاظ والنسق الأسلوبي وليس المعاني التي هي بلسان الجاحظ

على قارعة الطريق والألفاظ توصف بالفصاحة، وفي اللغة الفصحى الكثير من الألفاظ غير الفصيحة التي تفي لا شك بحاجة الكـاتب العبثـي إلـى تصويـر المعاني غير البليغة في الحياة .

أمّا وصفه للمترجم بأنه " يولي اهتماماً كبيراً لدرامية اللغة التي ينقل إليها النص ولا يكتفي فقط بتطابقها مع المعنى الإنجليزي " فلنا معـه وقفـة تحليلية على نص المترجم نفسه للمسرحية نفسها لتبين صدق زعمـه حـول فقدان العامية للمنطق والجمال الحياتي ولإدراك اهتمام المترجم بدرامية اللغة!

ثم تكون لنا وقفة موازنة بين الترجمتين لنر مدي مصداقية الترجمـة هنا وهناك ومدي توافقها مع الاتجاه العبثي في المسرح الأمريكي – على وجه التحديد – ومدي صلاحية كل ترجمة منهما للأداء المسرحي ، على اعتبـار أن غاية كل نص مسرحي هو العرض أمام جمهور بحيث يمتع ويقنع فيؤثر .

حول المسألة الأولى :

إذا كانت العامية هي اللسان الدارج أو هي في مفهوم البعض اللغـة العادية التي يتفاهم بها شعب من الشعوب مشافهة ، وفي الاصطلاح العلمـي الحديث هي مجموعة من الصفات اللغوية تنتمي إلى بيئة خاصة ، ويشـترك في الاتصاف بها جميع أفراد هذه البيئة".(٧٢) وكانت المسرحية العبثية (الحلم الأمريكي) بتعبير صاحب المقدمة ضمن " هذا النوع من المسرح الذي يعتمـد أساساً على فكرة أن اللغة الحديثة قد فقدت قيمتها كوسيلة تفاهم بين النـاس في عصرنا الحديث . " فما هي يا ترى مكونات اللغة الحديثـة ؟ ومـا هـي ماهيتها وتراكيبها ومزاجيتها ؟!

إن اللغة الحديثة على المستوى التاريخي تدخل في نطـاق زمنـي لا يتعدى المائة سنة الأخيرة (لغة القرن العشرين) أمّا تراكيبها الأسلوبية فـهي مزيج من الرطانة والتسطيح الناتج عن الإيقاع السريع للعصر ونتيجة للروح

النفعية التي سادت المجتمعات الحديثة بفعل وسائل الاتصال والثورة الاتصالية والمعلوماتية المتلاحقة وتأثيراتها ومواكب اللحاق والتبعية الفكرية والمدنية والاستماتة في التوجه للحوح نحو اللغة الصحافية واشتقاقات ما توصف به من أوصاف (اللغة الثالثة) وغيرها مما يناسب نفسية أصحاب الأصوات العالية في المجتمع. أهذه هي اللغة الحديثة ، التي ترى مقدمة ترجمة محمد سلماوى مع العبثيين لا منطقيتها وقبحها ؟ إذا كان الأمر كذلك فلماذا لا نستخدمها أو نلجأ إليها ؟! والإجابة لتصوير منطق العبث فيها لتصوير اللامنطق والقبح الإنساني واللاترابط الفكري واللغوي . وإذا كانت اللغة التي يترجم إليها النص العبثي لابد أن تجسد اللاترابط واللاتفاهم واللا انسجام وكانت الفصحى الحديثة "بليغة ثرية" ولها "قدرتها التعبيرية غير المحدودة" فإن الفصحى القديمة قد تحقق اللاترابط والانفصال النفسي بين الشخصيات وبعضها البعض في الحدث المسرحي وبين الشخصيات وجمهور المشاهدين لأن الجمهور لن يفهم منها الكثير من الألفاظ ، فهي غريبة عنه – لتقصير المشاهد المعاصر المعرفي والثقافي والأسلوبي – كما أن اللاترابط واللامنطق يمكن تجسيده بالفصحى الثرية إذا جاءت التراكيب الأسلوبية نفسها مفككة وغير مترابطة على النحو الذي يكتب به المترجم الردئ (المبتدئ) نصاً ما شمر عن قلمه وقام بترجمته دون خبرة المترجم الأدبي المتمرس والمسلح بثقافة وإدراك عميق للغة الأصل واللغة المترجم إليها .

حول المسألة الثانية :

وإذا كانت اللغة العادية هي مجموعة من الصفات اللغوية التي تنتمي إلى بيئة خاصة، وكانت الشخصية العبثية هي شخصية مجردة،شخصية نمطية تعبر عن الإنسان في عبث فكره وعبث أساليبه وكانت لغة العبث تهدف إلى تصوير عبث الفكر وعبث الأساليب وعبث الحياة في المجتمع البشري الحديث

كله عبث (الأنماط البشرية) لذلك فإن التجريد اللغوي هو الأنسب للتعبير عن تلك الأنماط البشرية التي لا تشكل في النص المسرحي كيانات حية من لحم ودم ومشاعر ، وإنما هي مجرد صفات أو حالات يراد عرضها علينا بوساطة المسرح وبأساليبه التي استدعت التوجه الفكري للكتابة العبثية ومن ثم فإن استخدام اللهجة العامية تلك التي تعبر عن مكان محدد وعن بيئة محددة تنفي عن الشخصيات العبثية صفة التجريد .

ولما كانت مسرحية (الحلم الأمريكي) تخص الإنسان الأمريكي - مضموناً - وما يعتور حياته الفكرية والاجتماعية من عبث ، فإن كتابتها في اللغة الإنجليزية على لسان ولاية معينة من الولايات الأمريكية يعد خروجاً على مقتضيات التجريد ، تلك التي تكون ضرورية لإضفاء صفة الشخصية العبثية (أمريكية كانت أم ألمانية أم شرقية) على الإنسان بشكل عام ، وعلى الحياة البشرية بأسرها. تماماً كما يتجه فكر مصمم المنظر المسرحي أو مصمم الأزياء المسرحية في مسرحية عبثية إلى التجريد ليحقق اللامنطقية في المكان وفي الزمان وفي المزاج وينحو إلى العمومية أو إلى شمولية الفعل ، بما يحقق النمط البشري في فكره وفي فعله وفي أدوات تحقيقه لذلك كله وفي صراعه ليس مع من أوجده بالغيب ولا مع وجوده المتحقق في ظل رفضه لذلك الوجود شكلاً أو موضوعاً ، ولكن مع ما أوجده هو بنفسه ، فأصبح يزاحمه ويناطحه مع ما استحدثه من أدوات وعادات وسلوك وقيم مغايرة لما وجد نفسه عليه ، بعد وجوده فوجد فكره المعاصر في ذلك كله عبثاً في عبث.

إن لغة العبث يجب أن يفهمها المتلقي لها ، حتى يدرك أن النمط البشري الذي أمامه يعيش العبث بكل حالاته الفكرية واللسانية والاجتماعية ، لأنه إذا لم يستطع فهمها فكيف يستمر في مشاهدة العرض وكيف يدرك حالات الشخصية العبثية الخالية من المنطق . إن إدراك الشئ يكون بإدراك نقيضه ، وإدراك ما هو عبث بمجاورته ومقارنته بما هو منطق، وإدراك القبح بمقارنته

بالجمال فإذا كانت اللهجة العامية مختصة بتصوير القبح واللا منطق كما ادعى صاحب تلك المقدمة فإن ذلك يتحقق بتوازن القبح واللا منطق فيها مع الجمال والمنطق في اللغة الفصحى - لو سلمنا بأن العامية لا تقدر على نقل الجميل والمنطقي وتناسينا شعر بيرم التونسي وصلاح جاهين وشعر شوقي العامي المغنى وشعر فؤاد حداد - .

الطبيعة النمطية للشخصيات في مسرحية " الحلم الأمريكي" :

في المسرحية ثلاثة أجيال : جيل قديم تمثله (الجدة) وجيل وسيط يمثله (الوالدان) وجيل حديث يمثله (الشاب) وكل من هؤلاء الشخصيات يعد تمثيلا رمزيا للزمن في مستوياته الماضية والحاضرة والمستقبلية . ولأن طبيعة الشخصيات - تأسيسا على ذلك - طبيعة نمطية ، لأنها تساوي فكرة الزمن بمستوياته المختلفة والمتباينة والمتدرجة من الماضي إلى المستقبل مرورا بالحاضر ، إذا فالشخصيات هي تنويعات على فكرة الزمن ، ولذلك فهي أنماط . ودليل نمطيتها أنها لا تحمل أسماء . والتسمية فيها هي مجرد صفة (شاب ، جدة ، مامي ، بابي، مسز باركر) .

الصفة الأساسية عند الأجيال الثلاثة :

والأجيال الثلاثة في هذه المسرحية تعيش حالة الاغتراب ...

الجدة : تعكس انزعاجها من الحفيد أي تجسد الماضي المنزعج من المستقبل لأنه هادم له .

الشاب : يعكس عدم تواصله مع الماضي ، فالمستقبل عدو للماضي وهو مزعج للحاضر مع أنه من صلبه .

قيمة الأسلوب الدائري في الحوارية ووضوحها في الترجمة الفصيحة :

يتكون الحوار المسرحي عادة من مجموعة من الحواريات وهي أصغر عبارة في الحوار تدور حول موضوع واحد في الحدث الدرامي ومثالها في هذه المسرحية :

" الشاب : هاللو !
الجدة : يا إلهي ، يا إلهي ، يا إلهي ، أأنت رجل العربة ؟
الشاب : ال . ماذا ؟
الجدة : رجل العربة ، رجل العربة ، هل جئت لتأخذني ؟
الشاب : لست أدري عما تتحدثين
الجدة : أوه . (صمت) ". (٧٣)

بدأت هذه الحوارية بلفظة واحدة تفيد التحية (هاللو) وهي من مقطع واحد وانتهت بلفظة واحدة تفيد الدهشة (أوه) وهي من مقطع صوتي واحد أيضا . غير أن مخرجيهما الصوتي متشابه أو متقارب فالهمزة والهاء مصدرهما الصوتي واحد ويقلف ضعفهما بشحنة أكبر من هواء الزفير . دائرية الأسلوب في هذه الحوارية – وبالمناسبة تشكل تلك الدائرية قيمة جمالية – وتفيد (دائرية التواصل العام بين الماضي والمستقبل – وبالمناسبة يشكل هذا التواصل بين الزمنين حالة منطقية – وهو تواصل شكلي مثل التواجد الأسري الشكلي للأسرة،حيث السكني والمعيشة في دار واحدة) وكذلك في تلاقي البداية مع النهاية فيما يشبه الحلقة ، وهو أسلوب موجود أيضا في الترجمة العامية للنص نفسه غير أنه لم يصور بذلك الوضوح الذي كشف لنا هنا عن الطبيعة الشكلية للتواصل الأسري في المجتمع الأمريكي وهو أساس في التصوير العبثي .

قيمة الصمت في نهاية الحوارية :

الصمت هنا جزء أساسي في البنـــاء الدرامـــي .. لتوكيـد الصفـــة الأساسية في هذه الحوارية ، ألا وهي اللاتواصل بين الأجيال مما يستحيل معه تحقيق الحلم الأمريكي وفيه قيمة جمالية أيضا فالصمت هنا حتمي بعـد فشـل اللغة المنطوقة في الحوارية في تحقيق التواصـــل بيـن الأجيـال (المـاضي والمستقبل) . فلا حاجة للكلام لانتفاء القدرة على الحوار وانتفـــاء التواصـل الفكري والاجتماعي والإنساني في الأسرة الواحدة ، والصمت هنا قيمة جمالية لأنه مجرد صفة تكميلية في الحوارية على أن الهدف من تكرار الحوارية هـو نوع من توكيد استحالة التواصل بين الماضي والمستقبل :

" الجدة : أوه (صمت) حسنا . (صمت)

يا إلهي ، يا إلهي ، ألست شيئا ما ؟

الشاب : هه .

ففي تكرار دائرية الأسلوب قيمة جماليـــة تدخـل ضمـن الصفـات التكميلية بهدف التوكيد على اللاتواصل والتكرار في مفردات الحواريـة وفـي دائرية الأسلوب : " أوه " بداية " هه " نهاية يؤكد بيغاوية الوسيط اللغوي فـي الاتصال و "صمت" بداية "صمت" لتوكيد عدمية اللغة كوسيلة تواصـــل و "يـا إلهي ، يا إلهي" لتوكيد الدهشة والاغتراب .

توكيد اللا ترابط كصفة تكميلية :

لا ترابط بين الأجيال في مجموع الحواريات المتوالية في الحدث الذي يجمع بين الجدة والشاب ، لأن لكل منها وسيط لغوى وفكري مختلـــف عـن الأخر ومفردات لا تعبر عن جوهر إرادة الشخصية لأن الشخصية مفرغة مـن جوهرها الإنساني ، فهي مجرد فكرة تعبر عن مستوى زمني (ماض – حـاضر – مستقبل).

" الجدة : قلت : يا إلهي ، يا إلهي ، ألست شيئا ما

الشاب : أوه ، شكرا لك .

الجدة : إنك لا تبدو متحمسا

الشاب : أوه ، لا ... أنا معتاد على ذلك

الجدة : نعـم ، نعـم لعلك تعلم أنني لو كنت أصغر من ذلك بمائـة وخمسين سنة لوقعت في غرامك

الشاب : نعم ، إني أتخيل ذلك

الجدة : آه ... آه هلا نظرتم إلى هذه العضلات

الشاب : (يشد عضلاته) أجل ، إنها جميلة أليست كذلك "

إن اللغة هنا تصنع اتصالا خارجيا سطحيا أو شكليا لا يعكس تواصلا من أي نوع بين الشخصيات وبعضها البعض ولكنه يعمق الانفصـال ويوسـع الهوة بين رمز الماضي (الجدة) ورمز المستقبل (الشاب) فما بينهما هو مجرد خيط اتصال مصنوع وشديد الضعف، لأنه قائم على التصنع المقصود لذلك فهو مكمل للصفة الأساسية وهي الاغتراب ولذلك يدخل ضمن جماليات الأسلوب مع كونه عنصرا من عناصر الكتابة الدرامية .

استرجاع صور من الماضي :

وتشكل الصور المسترجعة من الماضي صفة أساسـية عنـد الجـدة لافتقادها لقيم الماضي عند أحفادها :

" مامي : (من الخارج) من دق الجرس ؟

الجدة : (بصوت عال) الحلم الأمريكي

مامي : (من خارج المسرح) من ؟ من يا جدتي ؟

الجدة : (بصوت عال) الحـلم الأمريكي ، الحلم الأمريكـــي ، عليك اللعنة " (٧٣)

وإذا كان استرجاع قيم الماضي المفتقدة في حاضر الجـدة ، يشـكل صفة أساسية عندها ، فإن الصفة الأساسية عند حفيدها تتمثل في أن الغايـة عنده تبرر الوسيلة :

الشاب : إني أبحث عن عمل

الجدة : حقا ، أي نوع من العمل ؟

الشاب : أوه ، أي شئ تقريبا .. أي شئ أجنى من ورائه مالا ، إننى على استعداد للقيام بأي شئ في نظير المال " (٧٤)

إن الأنماط الثقافية (العادات والتقاليد) الأمريكية القديمـة لـم تعـد موجودة (الحلم الأمريكي) وقيم الحاضر الأمريكي قيم نفعية – فالغايـة تـبرر الوسيلة –

الجدة : لا عليك يا عزيزي على أيـة حال ... هل سمعت بمبـاراة الخبـز التي أقيمت ، حيث تجتمع النساء في فناء كبـير ويبدأن في الخبز .

الشاب : لست ... واثقا من ... (٧٥)

وفي وقوفه عند لفظة " من " دون ذكر شئ بعدها يفيد انفصاله التـام عن كل ما يتصل بثقافة الماضي ، في حين تمارس الجدة في الخفاء عـادات أمريكية قديمة لفظها الحاضر الاجتماعي الأمريكي :

الجدة : لا تقترب هكذا ، حسنا ، لا يهم إذا كنت سمعت عن .. ذلـك أم لا ، فاهم – لا أحب أن يسمع أحد ما سأقوله ... فالعائلـة تظن أنني لم أبرح المنزل منذ ثماني سنوات، والحقيقة أنني فزت بالجائزة الأولي في هذه المباراة هذا العام ، أوه لقـد كتبت كل الجرائد عن ذلك ولكنها لم تذكر اسمي الحقيقـي ، لأني استعملت اسما من أسماء الخبازين ، سميت نفسـي العم هنري ! " (٧٦)

وكلامها هنا يعكس روح المغامرة التي هي جوهـــر تحقيـق الحلـم الأمريكي وهو ما يفتقده الجيل الجديد .

ونخرج من ذلك كله إلى أن الفصحى قد نقلت كل خصائص مســـرح العبث والحياة الخالية من المنطق ومن الجمال غير أن لكل فن جمالياته تلـك التي لابد أن تظهر سواء كان النص بالفصحى أو كان بالعامية ، شعرا أو نثرا وإذا وقفنا عند ترجمة الحوارية الأولى من الحدث نفسه بترجمـــة سـلماوي العامية فماذا نجد مما استنتجناه :

الشاب : هاللو !

الجدة : يا وعدي ، يا وعدي ، هو انته الراجل بتاع العربية ؟

الشاب : بتاع إيه ؟

الجدة : الراجل بتاع العربية . انته جاى تاخدنى ؟

الشاب : مش فاهم قصدك إيه

الجدة : إيه ؟ (برهة) طيب . (برهة) يا وعدي ، يا وعدي ، انتـــه حاجة تخبل

الشاب : إيه ؟

الجدة : باقول يا وعدي يا وعدي ! انته حاجة تخبل

الشاب : آه . شكرا " (٧٧)

إن الألفاظ في هذه الترجمة لا تعطي المعنى نفســـه فـي الترجمـة الفصيحة " يا وعدي " تنم عن الإعجاب ، أما " يا إلهي " في النص الفصيـــح فينم عن الاستغراب والفرق كبير بين المعنيين . والإعجاب لا يفيد الاغـــتراب أو الانفصال ولكنه يفيد الألفة والميل والشروع في التقـــارب . وليســت تلـك المعاني من خصائص مسرح العبث ثم أين هي الفخامة والمنطق والجمال الذي تضمنته الترجمة الفصيحة لهذا الموقف نفسه ؟! إن المجتمع كمـــا هـــو فـــي الصورة الدرامية للحوارية لا منطق فيه ولا جمال على المستوى المعنوي، أما

قضية الجمال الأسلوبي فهو ضرورة يتحتم وجودها في كل فن بما يناسب اتجاهه الفني. على العكس من ذلك فإن ترجمة الفصحى قد كشفت عن أسلوب الكتابة العبثية وأظهرت اللا ترابط ودائرية الأسلوب تلك التي تفيد الدوران حول الهدف دون اقتحامه أو الوصول إليه وهل المعنى المقصود من قولها " يا وعدي يا وعدي اتته حاجة تخبل " مرادف للمعنى نفسه في الترجمة الفصيحة " يا إلهي يا إلهي ، ألست شيئا ما " وهل ظهرت دلالة الصمت من خلال مخرجها الصوتي " أوه " لتكشف لنا إرادة (الجدة) وتعكس شعورها بأن الصمت أفضل من الكلام فتجسد لنا فكرة عدم التواصل بين الجيلين ؟ هل ظهرت تلك الدلالة في الترجمة العامية ؟ إن الترجمة العامية لم تحقق ما حققته الترجمة الفصحى لهذه المسرحية في كشف الأسلوب العبثي في مسرح ألبي .

خلاصة البحث

وقف هذا البحث عند قضيتين رئيسيتين هما :

قضية التعدد في ترجمة نص مسرحي أجنبي واحد في لغتنا العربيــة ليناقش أسبابها ودوافعها . وقد انتهى بعد بحثها إلى ما يأتي :

أولا :

١ – إن مفهوم الترجمة يشمل نقل النص نقلا كاملا شــكلا ومضمونــا وفــق المستوى الفني والعلمي للمترجم دون تحريف يذكر .

٢ – إن مفهوم التعريب أو التمصير أو الخلجنة لا يخرج عن كونـــه ظــهور النص الأجنبي في ملابس عربية أو مصرية أو خليجية وبلسان أجنبي يرطــن بالعربية ، ليعبر عن فكر غير عربي . ويعرض قيما ليســت لنــا ، ويصــور عادات أجنبية . ومهما حاول المعرب أن يقارب بين قيم النص وفكـــره وقيــم مجتمعنا بفكره وعاداته ، فإن الصنعة والتكلف يصبغان جـــهده التعريبــي أو التمصيري .

٣ – إن التعريب في مجال المسرح مناسب لمرحلة النشـــأة الأولـــي للنشـــاط المسرحي وفي استمراره خطر يهدد جوهر وجود ذلك النشاط لأنه يقف ضــــد نمو الإبداع المحلي ويقتل ملكة الابتكار والإبداع .

٤ – إن التعريب يجب أن يكون مقصــــورا علـــى الأشــكال والأســـاليب دون المضامين إلا في القيم والقضايا الإنسانية .

٥ – إن التعريب يهدف في النهاية إلى استزراع لون من الفنون أو الأنشـــطة العلمية أو الأدبية التي لا نملكها في التربة الثقافية للوطن–حالة حاجتنا إليها– لا بهدف التأثير على التوجهات الفكرية أو الاقتصادية والسياسية الوطنية بمــا يحرفها عن هويتها وأهدافها القومية والإعتقادية .

٦ – توصل البحث عند مناقشته قضيتي التعريب والترجمة إلى تفرعها إلى عدد

من المسائل وذلك على النحو الآتي :

أ) قضية الالتزام بترجمة المسرحية الشعرية شعرا (عموديا أو مرسلا) التي طرحها أحد الشعراء النقاد .

ب) قضية الألفاظ العربية في المسرحية النثرية ودورها في ترجمة روح الشعر.

وقد انتهي البحث فيما يخص قضية الترجمة الشعرية للمسرحية الشعرية إلى ما يأتي :

•• لا يقتصر نقل روح الشعر على الشعر العمودي ولا يقتصر أيضا على الشعر المرسل عند ترجمة النص المسرحي ولكن النثر الفني قادر أيضا على نقل روح الشعر عند ترجمة النص المسرحي .

•• إن روح الشعر ليست هي الأوزان والقوافي فالأوزان والقوافي هي أدوات الشعر وليست روحه وإنما الصور والأخيلة هي التي تعكس روح الشعر وروح الشاعر لأن جوهر الصيغة المسرحية لا تكمن في الصورة الشعرية وأدواتها إنما تكمن في مدي خدمة هذه الصورة بأدواتها الشعرية أو النثرية في تجسيد الصيغة الدرامية .

•• إن روح الشعر في المسرح تتمثل في قدرة اللغة بصورها وأوزانها أو تفعيلاتها على تجسيد جوهر ما تريده الشخصية: جوهر مشاعرها وإرادتها الدفينة في أزهي مظهر وأنسب ثوب لفظي وأكثر الأدوات سحرا وجاذبية سواء كتبت المسرحية شعرا أو بالنثر لأن اللغة في ذاتها ليست الهدف المنشود في المسرح وإنما هي أداة أنيط بها إقامة جسور وجدانية وإدراكية للاتصال المتفاعل بين النص والعرض والجمهور .

•• إن روح الشعر في المسرح هي روح الانفعال الصادق في التعبير الأدبي أو الفني ذلك الذي يتمثل في عمق الصور والأخيلة وفي صدق تلازمها في السياق مع الوفاء بنقل الدافع من إصدارها سواء صيغت نثرا فصيحا أو عاميا.

ثانيا : حول أسباب تعدد الترجمة للنص المسرحي الواحد :

•• التغير في طبائع المجتمع الواحد ، بحيث يستحيل في فترة زمنية قد تتعدى عشرات السنين إلى عدد من المجتمعات في إطار قومي واحد ، عندما تفلت هوية الأمة وتتسرب من بين أيديها تتغير نفسية المجتمع ومن ثم يتغير تعبيرها عما تريد وعما لا تريد وتختلط مشاعر الإرادة عندها مع مشاعر اللا إرادة مع مشاعر ما يراد لها من خارجها فتتضارب مشاعرها مع إرادتها وتتضارب إرادتها ووسائلها وتتشتت جهودها في التعبير عن ذلك كله ويصبح المجتمع بلا ضوابط وروحه الوطنية أو القومية بلا روابط وبلا إرادة واحدة أو متوحدة ، وهو ما يتضح في تكرار الجهود وراء هدف واحد واستحالتها إلى مستنسخات لشئ واحد . وهذا ما حدث في مسألة تعدد الترجمات في النص الأجنبي الواحد في لغتنا العربية حتى إننا نرى النص الأجنبي الواحد أشبه ما يكون بزوج لأربعة مترجمين أو أكثر .

فإذا كان لزواج واحد بأربعة فوائد وسلبيات فإن لفوز النص المسرحي الأجنبي الواحد بأربعة مترجمين لهم طبائع متضاربة فوائد وسلبيات أيضا :

(أ) من إيجابيات تعدد الترجمة للنص المسرحي الواحد :

•• إتاحة الفرصة أمام المخرجين المسرحيين لانتقاء أكثر الترجمات ملاءمة للأداء المسرحي في عرض جماهيري .

•• إتاحة الفرصة أمام الباحثين المسرحيين واللغويين والنقاد إجراء بحوثهم أو نقدهم .

•• إتاحة الفرصة أمام المترجمين اللاحقين أنفسهم لاستدراك ما فات من سبقهم ممن ترجموا النص نفسه قبلهم .

** أهمية الدراسات التي يترجمها بعضهم أو يكتبها حول النص المترجم نفسه سواء تصدرت الترجمة في مقدمة النص المترجم أو شكلت خاتمة أو تذييلاً معقباً عليه وكذلك أهمية الهوامش والشروح والتعليقات التي يفيد منه المخرجون والمترجمون اللاحقون والدارسون والممثلون والنقاد والمصممون بما يضيف إلى المعرفة المسرحية جديداً يعد إضافة لمصادر الثقافة المسرحية.

** إن كلاً من المتكلم والمخاطب في النص المسرحي قبل ترجمته ليسا هما بعد ترجمة النص المسرحي وهي أحوال موضوعة أمام ناظري المترجم العالم ، تبعاً لتقديراته وثقافته البينية والعالمية حتى تؤدي الوساطة بين النص الأصلي واستقباله في المجتمع الجديد الذي يترجم في لغته دوراً قليل الانحراف في الأسلوب وفي المضامين بحيث يحقق ما طلبه الجاحظ من الكاتب أن يكون " لفظه أقرب نسباً من ابنه وحركته أمس به رحماً من ولده " وما رآه أبو حيان التوحيدي حول العلاقة التبادلية بين الكلمة ومعناها حينما قال : "ليس المعنى عين الكلمة وليس المعنى مفارقاً للكلمة " .

** ترفع مسئولية اللفظ عن مؤلفه الأصلي وتنتقل إلى المترجم أو المعرّب أولاً ثم تنتقل منه – بوضع اليد – إلى المتلقي أو الممثل فالمتلقي في حالة النص أو العرض المسرحي .

(ب) من سلبيات تعدد الترجمة للنص المسرحي الواحد :

** افتقاد المترجم السابق لسبب من الأسباب التي أشار الجاحظ وأبو حيّان إلى ضرورة توافرها لدى الكاتب .

** إن تعدد الترجمة في النص الواحد سببه الانفعالية الذاتية لدى كل واحد من هؤلاء الذين تصدوا – كل على حدة – عبر فترة زمنية طالت أم قصرت لنص أجنبي جدير بالترجمة – ربما – إلى كل لغات العالم الحية .

الثبت والهوامش

(١) د.عمر موسى باشا ، إشكاليات اللغة العربية بين الأصالة والإعجاز والحداثة (الفكر العربي) ع (٦٠) السنة(١١) نيسان - حزيران / إبريل - يوليو ١٩٩٥ م ص ١٤ .

(٢) انظر، محمد يوسف نجم، المسرحية العربية ، بيروت ، لبنان .

(٣) انظر، نجيب الريحاني، القاهرة ، المركز القومي للمسرح والموسيقي عام ١٩٩٧ م.

(٤) د.سامية أسعد "ترجمة النص الأدبي" (عالم الفكر) الكويتية مج ١٩ ع ٤ - يناير/فبراير/مارس ١٩٨٩ م ، ص ١٥ .

(٥) وليم شكسبير ، مكبث ، تعريب خليل مطران ، القاهرة ، دار المعارف عام ١٩٧١ م .

(٦) وليم شكسبير ، مكبث ، ترجمة عامر محمد بحيري ، القاهرة، الدار القومية للطباعة والنشر ١٩٦٩ .

(٧) وليم شكسبير ، مكبث ، ترجمة جبرا إبراهيم جبرا ، من المسرح العالمي ، الكويتية (١٢٤) .

(٨) وليم شكسبير ، مكبث ، ترجمة دار مكتبة الحياة البيروتية ١٩٨٢.

(٩) صدرت النسخة التي بين أيدينا عام١٩٧١ ومرجح أن جبران أنجزها في فترة توليه إدارة المسرح القومي (١٥سبتمبر ١٩٣٥ حتى ٣١ أغسطس ١٩٤٢) راجع كتاب المسرح القومي اليوبيل الفضي (١٩٣٥-١٩٦٠) بدون بيانات نشر ، ص ٢٢ .

(١٠) انظر ما كتبه الباحث نفسه حول هذا الموضوع ، حيرة النص المسرحي بين الترجمة والاقتباس والإعداد والتأليف ط ٢. الرياض ، مطبعة النرجس ١٩٩٣ م .

(١١) راجع عند د.محمد يوسف نجم ، المسرحية العربية - وما كتبه عـن مارون النقاش .

(١٢) SHAKESPEARE, MACBETH EDITED BY KENNETHE-UIR ARDEN SHAKESPEARE PEAREBACKS IN NEW FETTER LANE, LONDON 1969, P. P 11-12 (ACT. I,SCEN III, LINES-155)

(١٣) شكسبير ، مكبث ، تعريب خليل مطران ، نفســه م. الأول ف. الأول ص ص ٢٣-٢٤ .

(١٤) شكسبير ، مكبث ، ترجمة دار مكتبة الحياة ، بيروت ، نفسه م.الأول ف. الأول ، ص ص ١١-١٢ .

(١٥) كارم السيد غنيم "اللغة العربية والنهضة العلمية المنشودة" (عـــالم الفكر الكويتية) مج١٩ ، ع٤ فبراير/مارس١٩٨٩ ص ٦٤.

(١٦) شكسبير ، هملت ، ط٧ ت : خليل مطران ، القاهرة ، دار المعـــارف بمصر ١٩٧٦ .

(١٧) شكسبير ، هملت ، مقدمة ترجمته لمسرحية هملت ، نفسه ص٥.

(١٨) مطران ، نفسه ، الصفحة نفسها .

(١٩) المسرح القومي ، كتيب تسجيلي بمناسبة اليوبيل الفضـي (١٩٣٥ - ١٩٦٠) ص ١٩ .

(٢٠) وهو المشهد الثاني من الفصل الأول في ترجمة مطران ، نفســه ، ص ص ٣٢-٣٣ .

(٢١) ترجمة دار مكتبة الحياة البيروتية ، نفسها ص ص ٢٧-٢٨ .

(٢٢) شكسبير ، مكبث ، ترجمة جبرا إبراهيم جبرا ، نفسها ، ص ٥٧ .

(٢٣) المصدر نفسه ، ترجمة جبرا نفسها ، ص ص ٥٧-٥٨ .

(٢٤) عامر محمد بحيري ، مقدمـــة ترجمته الشعرية لمسرحية مكبــث ، نفسها ، ص ١١ .

(٢٥) شكسبير ، مكبث ، ترجمة د. لويس عوض ، جريدة الأهرام الصادرة بتاريخ ١٩٦٤/٦/٥.
(٢٦) شكسبير ، مكبث ، ترجمة محمد فريد أبو حديد ، مجلة الثقافة الجديدة في ١٩٦٤/٦/١٦ .
(٢٧) بحيري ، نفسه ، ص ٨ .
(٢٨) ربما كان يقصد على أحمد باكثير ، فهو أول من ترجم إلى العربية بالشعر المرسل رائعة شكسبير ، روميو وجولييت ، القاهرة ، مكتبة مصر ، دار مصر للطباعة .
(٢٩) بحيرى ، نفسه ، ص ٨ .
(٣٠) عباس محمود العقاد ، اللغة الشاعرة ، القاهرة ، مكتبة غريب د/ت.
(٣١) عامر بحيري ، نفسه ، ص ١١ .
(٣٢) نفسه ، ص ، ١١ .
(٣٣) نفسه ، ص ، ١١ .
(٣٤) نفسه ، ص ص ٩-١٠ .
(٣٥) الترجمة من المنظر الخامس من الفصل الخامس ، الأهرام الصادر في ١٩٦٤/٦/٥ .
(٣٦) الترجمة من المنظر الخامس من الفصل الخامس ، مجلة الثقافة الجديدة ١٩٦٤/٦/١٦ .
(٣٧) شكسبير ، الملك لير ، ترجمة إبراهيم رمزي ، القاهرة ، دار الطباعة الأهلية .
(٣٨) شكسبير ، الملك لير ، ترجمة د.فاطمة موسى ، سلسلة مسرحيات عالمية القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ١٩٧٠.
(٣٩) شكسبير، الملك لير، ت : جبرا إبراهيم جبرا، روايات الهلال ع ٣٦٥ القاهرة ، دار الهلال يناير ١٩٧١- ذو القعدة ١٣٩٠هـ .

(٤٠) شكسبير، الملك لير، ترجمها شعرا مهدي بندق، الاسكندرية ، مطبعة الوادي ١٩٧٩ .

(٤١) شكسبير، الملك لير، ترجمة شعرية للباحث غير منشورة ، عرضت بإخراجه على مسرح سيد درويش ، إنتاج قسم المسرح ١٩٩٨ ، بالأسكندرية .

(٤٢) شكسبير، الملك لير، ترجمة إبراهيم رمزي ص ٣٥ .

(٤٣) شكسبير، الملك لير، المنظر الرابع ، الفصل الأول من ترجمة فاطمة موسى نفسها ص ٤٦ .

(٤٤) شكسبير، الملك لير، ترجمة جبرا إبراهيم للمشهد نفسه من الفصل الأول ص ص ٤٤-٤٥ .

(٤٥) شكسبير، الملك لير، نفسه م٤ ف١ بترجمة جبرا ص ٤٥ .

(٤٦) المصدر نفسه ، م١ ف١ بترجمة جبرا نفسها ص ص ٢١-٢٢ .

(٤٧) نفسه ، ترجمة جبرا ص ٦٩ .

(٤٨) من ترجمة إبراهيم رمزي للملك لير ، نفسها م٣ ف٥ ، ص ص ٢٠٩-٢١٠ .

(٤٩) من ترجمة جبرا إبراهيم للملك لير م١ ف١ ، ص ٢٤ .

(٥٠) من ترجمة إبراهيم رمزي ، نفسها ص ٢١٦ .

(٥١) تمتلئ هوامش ترجمة جبرا إبراهيم جبرا بشروح وتذييلات تفسر مواضعة ما أو رمزا أو تضيف رأيا لناقد تصدي للنص نفسه ، أو معلومة تاريخية حتى أن هوامش ترجمته للملك لير قد بلغت خمسة وخمسين هامشا بالإضافة إلى مقدمة ترجمته وتذييل تاريخي في الصفحة الأخيرة من ترجمته للنص ، تلك التي بلغت اثنتين وخمسين ومائة صفحة بغض النظر عن كونها ثقافته أو ثقافة من ترجم عنه. في حين همشت فاطمة موسى ترجمتها لمسرحية الملك لير بستة

هوامش ومقدمة ، وفي ضرورة ذلك يقول محمد عبد الغنى حسن في مقدمة ترجمة خليل مطران لمسرحية (مكبث) " كثيرا ما يحمل الحوار عند شكسبير على إيجازه - في بعض المواطن - معاني كثيرة قد تحتاج إلى صفحات طوال". ومن اللافت للنظر تلك المغالطة الواضحة التي تضمنها العرض الموجز حول مسرحية الملك لير بترجمة جبرا إبراهيم جبرا الذي يشغل الغلاف الخارجي للترجمة الصادرة عن دار الهلال ، نفسها ، حيث جاء فيه أن ترجمة جبرا لهذه المسرحية هي أول ترجمة لها في لغتنا العربية ، جاهلا أن إبراهيم رمزي ترجمها في الثلاثينات وترجمتها فاطمة موسى قبل ترجمة جبرا بعام كامل من إصدار الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر .

(٥٢) د.فاطمة موسى ، مقدمة ترجمتها للملك لير، نفسه ص ١٤ .
(٥٣) د.عبده عبود " حول الترجمة الأدبية في تشكيل صورة العرب في الأقطار الأوروبية والغربية " (عالم الفكر الكويتية) مج ٢١ ع٢ - أكتوبر/نوفمبر/ديسمبر ١٩٩١ ، ص ١٠٩ .
(٥٤) د.مصطفى ناصف ، محاورات مع النثر العربي (عالم المعرفة) ٢١٨ الكويت وزارة الإعلام رمضان ١٤١٧هـ - فبراير/شباط ١٩٩٧ ص ٣٣٧ .
(٥٥) الجاحظ ، عمرو بن بحر ، الحيوان ج٦ تحقيق شارل بلات ، القاهرة مطبعة الحلبي ، ص ٣٥ .
(٥٦) د.مصطفى ناصف ، نفسه ، ص ٢٢١ .
(٥٧) الجاحظ ، نفسه ، ص ٣٥ .
(٥٨) بريخت ، الأم شجاعة ، ترجمة د.سعد الخادم ، القاهرة ، الدار المصرية للنشر د/ت .

(٥٩) قام المخرج حسين جمعة بإخراجها في صيف ١٩٨٣ بمسرح قلعة قايتباي الذي أعده الباحث وأخرج عليه في عام ١٩٨٢ مسرحيته الشعرية (حلم ليلة صيد).

(٦٠) قام المخرج حسين جمعة بإخراجها في صيف ١٩٨٤ على مسرح النهر بالجزيرة بالقاهرة .

(٦١) إدوارد ألبي ، الحلم الأمريكي ، ترجمة عادل سليمان جمال ، مجلة المسرح ، ع الثامن ، أغسطس ١٩٦٤ القاهرة ، عن مسرح الحكيم بوزارة الثقافة .

(٦٢) إدوارد ألبي ، الحلم الأمريكي، ترجمة محمد سلماوي ، مجلة المسرح ع ١٦-١٧ ، مارس/إبريل ١٩٩٠ ، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب .

(٦٣) يمكن مراجعة برامج العروض المسرحية في مصر في الفترة من ١٩٧٥-١٩٩٠ .

(٦٤) مقدمة ترجمة سلماوي لنص الحلم الأمريكي ، نفسه ، ص ٥٠ .

(٦٥) نفسه .

(٦٦) د.سامية أسعد ، ترجمة النص الأدبي ، نفسه ، ص ١٨ .

(٦٧) مقدمة الترجمة العامية لمسرحية الحلم الأمريكي ، نفسه .

(٦٨) مقدمة مسرحية الحلم الأمريكي ، نفسه .

(٦٩) مسرحية الحلم الأمريكي ، ترجمة سلماوي ، نفسه .

(٧٠) نفسه . (٧١) نفسه .

(٧٢) نفسه . (٧٣) نفسه .

(٧٤) نفسه . (٧٥) نفسه .

(٧٦) نفسه . (٧٧) نفسه .

(٧٨) نفسه .



المبحث الثامن

بيرم بين دراميات المحاكاة وغنائيات الحكى فى القصيدة العامية والمسرح



المبحث الثامن :
بيرم بين دراميات المحاكاة وغنائيات الحكي
في القصيرة العامية والمسرح

مجال البحث : **المسرح الشعري**

منهج البحث : **المنهج التحليلي**

أهمية البحث :

زخر شعر بيرم التونسي بالصور الفنية التي تنطوي علـى الصـراع بين لونين من ألوان الصراع في الطبيعة البشـرية فـهو يصـوغ الصـورة الشعرية صياغة تحمل في طياتها عنصر الصراع الدرامي إذ يضع الصورة في مواجهة صورة أخرى نقيضة بحيث تضمها لوحة هي في ذاتها تشـكل حدثـاً درامياً شديد الإيجاز ونحن إذ نقول حدثاً أو موقفاً درامياً مكثفاً فإننا نقول أنـه فعل مكثف يؤدي إلى رد فعل مكثف ، يبدأ بأزمة عـابرة وينتـهي بـالانفراج مروراً بذروة عابرة تبعاً لخاصية أسلوب التصوير وهدفه التعليمي . غـير أن دراميات الصورة الشعرية غالباً ما تتخذ أسلوب الحكي وسيلة لتصوير الفعـل بعد تمام حدوثه . وقليلاً ما تتخذ أسلوب المحاكاة وسيلة لتجسيد الفعـل حـال حدوثه . ويرى الباحث أن هذه الخاصية في شعر بيرم لم تبحث من قبل لذلـك فإنه يحاول بحثها .

إشكالية البحث :

يرى البحث أن هناك شكلاً من أشكال الدراما المسرحية قد ظهر فـي الاتحاد السوفيتي مع تصاعد المد الأيديولوجي عرف بـ(الأوتشـرك) وهـو عبارة عن منشور درامي أو تحقيق درامي أو بلاغ درامي دعت إليه الحاجـة إلى استخدام المسرح في الدعاية لقضية سياسية أو توجه يخدم الفكر الرسمي

للدولة ، ولأن أشعار بيرم التونسي تحمل من الإمتاع والإقناع ما يبوؤها المكانة العليا في التأثير الجماهيري لذلك تكمن إشكالية هذا البحث في مدي اعتبار هذه اللوحات الدرامية الشعبية المتنوعة – التي تصور مشاهد ليس بينها رابط يربطها ببعضها البعض على اعتبار أن كلا منها يشكل حدثاً قصيراً أو موقفاً نقدياً فيه من التعليمية الكثير إن لم يكن هدفه تعليمي في المقام الأول والأخير – منشوراً درامياً أو تحقيقاً درامياً ذا هدف إصلاحي . وإلى أي مدي يمكن عرض هذه المنشورات الدرامية في عصرنا ومن خلال وسائلنا الإعلامية الواسعة الانتشار والتأثير في مسرحنا بغرض التوجيه الإصلاحي غير المباشر ، في ظل حالات التردي الاجتماعي في السلوك الفردي والجماعي نتيجة للانفجار السكاني والتحجر البيروقراطي والتدني المعيشي والتبلد الثقافي والفكري أمام خفوت الصوت القومي ومحاولات طمس الهوية .

المحاولات السابقة :

يقال في المعتاد (الدراسات السابقة) ولكن غيابها لا يعفي من رصد توجه سابق على دراستي وإن كان توجها إبداعيا لذا أرى أن من الواجب التنبيه إلى أن (مسرح الطليعة) قد سبق له أن قدم عرضا توليفيا لقصائد ومقطوعات شعرية في صياغة مسرحية تعتمد على الغناء والحركة والتكوينات البشرية استنادا إلى تلك القصائد التي تشكل "مقامة" أدبية بعنوان(العسل عسل والبصل بصل) برز فيها اتجاه مسرح المخرج الذي شهر به في بريطانيا المخرج والمفكر المسرحي بيتر بروك ولقد نجح العرض المسرحي (العسل عسل والبصل بصل) الذي أخرجه (سمير العصفوري) لمسرح الطليعة المصري .

مصطلحات البحث :

الحكي : وهو إعادة تصوير الحدث بأسبابه وعلاقاته ودوافع الفاعلين فيه تصويراً محتملاً ،وليس بقصد حض المتلقي على رفض ما هو معروض من أحداث ومواقف وإنما لحضه على رفض نتائج تلك الأحداث مع ترك حرية الاختيار للمتلقي ليبحث عن موقف بديل له – بعد وقفة عن بعد من الحدث – وقفة من خارجه – وهو اختيار نابع عن المتلقي نفسه . لذلك فهو رفض إيجابي . وهو ما أطلق عليه (الحكي الكامل)*

أما الحكي الناقص : فهو محاولة إعادة تصوير الحدث تصويراً حتمياً – من خارجه – معزولاً عن أسبابه ودوافع فاعليه ، بهدف الانتهاء إلى رفض وجود الحدث على ذلك النحو الذي ظهر عليه ، لهذا فهو " رفض سلبي" لأنه يقف عند حدود هدم المثال أو تشويهه في إدراك المتلقي ، وفي حسه ، دون محاولة طرح بديل . فالحكي الناقص"لا يدفع المشاهد نحو إدراك الأسباب التي أدت إلى الحدث ولا إدراك دوافع الشخصيات وإنما يدفعه دفعاً نحو إدراك وجود اللا سببية واللا ترابطية واللادافعية (١) دون إدراك أسباب وجودها "**

---

* هو العمود الفقري لنظرية التغريب في المسرح الملحمي .

** هو العمود الفقري لاتجاه مسرح العبث واتجاه مسرح القسوة .

(١) للمزيد – راجع – د.أبو الحسن سلاّم ، مقدمة في نظرية مسرح الطفل بحث غير منشور - ندوة " وسائل الإعلام والطفل " الرياض – جامعة الملك سعود ، في الفترة من ١١/٢ – ١٤١٢/١١/٤ هـ ١٩٩٢م.

أقسام البحث :

القسم الأول : بيرم وغنائيات الحكي في الصورة الشعرية .

القسم الثاني : بيرم ودراميات المحاكاة في الصورة الشعرية .

القسم الثالث : بيرم بين غنائية الحكي ودرامية المحاكاة في أوبريت (ليلة من ألف ليلة) .

أهم النتائج والتوصيات :

ثبت المصادر والمراجع :

حول [المسرح الشعري بين التوجه والخاصية والتأثير]

وقفة تمهيدية :

لكل مجال ظاهرة . ولكل ظاهرة توجه . ولكل توجه خاصية . ولكل خاصية تأثير . ولكل تأثير مجال . ولكل مجال ظاهرة ... وهكذا فالمسألة دائرية وجدلية الحركة في آن واحد .

ولأن المسرح الشعري ظاهرة أدبية ، لذلك يتوجب على دارسها الوقوف عند كل ركيزة من ركائزها وفق منهج محدد .

فإذا كان مجال التعبير الإغريقي هو المسرح ، وظاهرته : المحاكاة ، وتوجهه : العاطفة والفكر ، وخاصيته : الصراع ، وتأثيره : التطهير ، ومجاله الاندماج .

ومجال التعبير العربي هو الشعر ، وظاهرته : الوصف ، وتوجهه : العاطفة ، وخاصيته : الغناء أو الغنائية ، وتأثيره : التطهير ، ومجاله المعايشة أيضاً .

ومجالات التعبير المعاصرة كثيرة ، ومتنوعة . والمسرح ما يزال واحداً منها .

ومجال المسرح : تطهيري أو تغييري . ولكل منهما ظاهرة خاصة به وتوجه وخاصية وتأثير في مجال .

والتطهير أو التبرير مجاله : الشعور . والتغيير مجاله : الإدراك . والشعور ظاهرته : الانفعال . والإدراك ظاهرته : الدهشة فأين يقع المسرح الشعري من هذا كله ؟ وأين نجد مسرح بيرم التونسي الشعري في هذا الموقع ؟

تلك هي إشكالية هذا البحث

فإذا أخذنا بقول د. طه حسين حول الشعر حيث قال : " الشعر يصور الأشياء . لا كما تشاء الأشياء أو كما تشاء الطبيعة " وواجهناه بقول ستانسلافسكي عن المسرح إذ قال : إننا لا شأن لنا بحقيقة العالم المادي ذلك الذي لا يفيدنا إلا بقدر ما يهيئه لنا من الظهارة العامة أو الخلفية التي تعمق مشاعرنا . نجد أن هناك وجهاً للتقارب بين خاصية كل من الفنيين الأدبيين .. فالصراع في المسرح يحمل بين ثناياه التعبيرية غنائية - خاصة في المونولوج حيث التركيز علي تصوير المعاناة الداخلية الذاتية للشخصية المسرحية .

وفي أسلوب الحكي الذي يستخدم كثيراً عند الحاجة إلى إعادة تصوير فعل مضي أو تصوير فعل مستقبلي . غير أنه تعبير على لسان الشخصية في كل الأحوال ، وليس على لسان الكاتب .

والغناء في القصيدة يحمل بين ثناياه التصويرية تعبيراً دراميا - صراعياً - خاصة في ثنائية الصوت بين الشاعر ورفيقه أو بينه وبين دابته أو دار حبيبته وإن تم ذلك كله بصوت الشاعر نفسه معبراً عن نفسه شعوراً وفكراً وقيماً ومحيطاً ، بالمباشرة أو بالاسترجاع الزمني أو الاسترداد المكاني ومصوراً بصوته حالة الرفيق أو المكان أو المحيط حيث يستعير صوت المكان أو الرفيق أو المحيط دون مشاعره ودون دوافعه . والقضية هنا هي تعبير أو محاولة تعبير عن ظاهرة تلاحم التعبير المسرحي مع التعبير الشعري أو التصوير الشعري عملاً على جعلهما تعبيراً مسرحياً شعرياً .

غير أنه قد لاح لي جانب من جوانب التعارض بين الصورة الشعرية والصورة الدرامية المسرحية ، ويتمثل هذا الجانب في اختلاف عنصر الزمن عند تلقي الصورة الشعرية عنه عند تلقي الصورة المسرحية إذ أن الصور الشعرية تحتاج من المتلقين غالباً زمنين لا زمناً واحداً حتى يترجمها ذهن المتلقي(سماعاً)حيث يكون السماع هو الوجه الثاني الذي يشكل خاصية الشعر

على عكس المسرح حيث تتمثل خاصية تأثيره في قــدرة المتلقــي الســمعية والبصرية في آن واحد معا على الترجمة الفورية للصورة المسرحية .

فالصورة الشعرية تترجم ذهنيا وهي لذلك تحتاج من متلقيــها إلــى زمنين ... زمن تلقيها وزمن ترجمتها ، وتلك إشكالية يصطدم بــها الشــاعر الذي يحاول كتابة نص مسرحي بالشعر ، إذ يتحير بين التضحيــة بــالصورة الشعرية والتضحية بالصورة المسرحية فلئن صنع الأولي غابت عنه خاصيــة في الشعر وإذا فعل الثانية غابت عن عمله الصورة المسرحية .

والشاعر المسرحي المجيد يزاوج بين هاتين الخاصيتين ، فما نصيب مسرح بيرم التونسي الشعري من حل هذه الإشكالية .

في تطويع الصيغة الشعرية للتعبير المسرحي :

لو وقفنا عند تعبيرات ثلاثة لموقف درامي واحد لنتبين أيا منها قــد طوع الشعر فيه لمقتضيات التعبير المسرحي ، لتبينا كيفية حدوث ذلك :

التعبير الأول :

" هيا اجلسوا سأخبركم لماذا يضرب رؤساء الجمــهوريات الشعبية بالرصاص دائما " . (٢)

التعبير الثاني :

" والآن يا فتيان
تعالوا اقعدوا
فإنني مخبركم عن سر أن الرؤساء
يقتلون دائما بالرصاص " (٣)

---

(٢)و(٣) راجع د. أبو الحسن سلام – مقدمة في نظرية مسرح الطفل .

التعبير الثالث :

" تعالوا بحق الله نفترش الثرى لأخبركم كيف الملوك تموت"(١)

ترى أي التعبيرات الثلاثة قد طوع مقتضيات الصورة الشعرية للتعبير المسرحي ؟ ... الموقف الدرامي أمامنا هو مجـرد دعـوة شـخصية قياديـة لشركاء له أو أعضاء معه في وسط تنظيمي ما ليشرح لهم كيفية وقوع حـدث سياسي جلل هو (اغتيال رئيس) . والموقف كما نرى لا يحتاج إلـى الشـعر فالمسألة هي مجرد شرح لحالة من حالات التآمر . وليس فـي التـآمر مـا يستدعي الشعر أسلوبا للتصوير . غير أن هذا الرأي الذي أسـوقه لا يشـكل خطا فاصلا في مسألة استدعاء الأسلوب الفني ، لأن الشعر والمسرح كليـهما قائم على خاصية التكثيف . لكن مع ذلك يظل التعبير الثـالث – ممـا سـبق عرضه – في نظري – هو التعبير الأكثر إمتاعا وأبلغ تأثيرا ، ومناسبة للفعـل منه إلى تصوير ما قبل الفعل وفي تصوير ما بعد الفعل ، لذلك طابق الموقـف الدرامي ، وابتعد عن الغنائية والوصف وخلا من الترهل . غـير أنـه أخـل بالمعلومة لأن القتل لم يقصد به الملوك ولكن (رؤساء الجمهوريات الشـعبية تحديدا) .

هذا مجرد شاهد نعرضه لننظر بعدها في طبيعة التعبير الشعري عنـد بيرم التونسي وتنظر مدي تمكنه من تطويعه للتعبير الدرامي .

---

(١) راجع د. أبو الحسن سلام – مقدمة في نظرية مسرح الطفل .

{ ليلة من ألف ليلة }
بين غنائيات الحكي ودراميات المحاكاة

حسن الاستهلال بين عمومية التوجه وخصوصيته في التقديمة الدرامية :

إن النظرة التحليلية الأولى للتقديمة الدرامية في أوبريت(ليلة من ألف ليلة)(١) تكشف عن استخدام المؤلف لأسلوبي التعميم والتخصيص في صنع الاستهلال الحسن القائم على تحقيق البعدين : الجمالي الدرامي والبعد الفني .

البعد الفني :

الأسلوب في التقديمة الدرامية للأوبريت فيه مزاوجة بين خصوصية عرض السؤال وفي عمومية عرضه فالجميع يسألون الناس (الشحاذون يسألون المارة)ومع توحد أسلوب السؤال يلفت الانتباه . أما خصوصية السؤال فتظهر حين يتخذ صاحبه موقف المتوجه الفردي إلى العاطي الأوحد بهدف ربط المسألة والإجابة أو التجاوب بالوازع الديني وخصوصية السؤال: (الفعل الصادر عن شحاتة الشحاذ - بطل الأوبريت) تتآخى مع خصوصية المكان(على باب المسجد) مع خصوصية الزمان (في الفجر) وهي خصوصيات تتوحد في سبيل خلق تهيئة نفسية عند المصلين حالة دخولهم إلى المسجد وحالة خروجهم منه في اتجاه تلبية الطلب (المسألة) .

---

(١) محمود بيرم التونسي ، أوبريت : ليلة من ألف ليلة ، تحقيق د.يسرى العزب سلسلة تراث المسرح المصري (٤) (القاهرة .وزارة الثقافة. المركز القومي للمسرح والموسيقى عام ١٩٩٣) ص ، ٢٧ .

إذا فهناك توحد في الخصوصيات(خصوصية الطلب من فرد إلى ربـه) وخصوصية البعد المكاني وخصوصية البعد الزماني .

ومع أن توجه الكورس العام لكل النـاس مـن المـارة أو المتوقـع مرورهم يتخذ أسلوب توجه جماعي إلى مجيب جماعي مفترض إلا أن الإجابـة تتحقق على المستوى الفردي أيضا لأن الذي يجيب السائلين وهـم مجموعـة إنما هو فرد وهو يجيب بوصفه فردا وليس في حالة نيابة عن جماعة المارة، كما أن السائلين عندما تتحقق استجابة ما لطلبهم فإن الـذي يحصـل علـى الجواب (الصدقة) هو واحد فرد من بيـن المجموعـة السـائلة (مجموعـة الشحاذين وليس كل مجموعة الشحاذين) .(١)

الحركة في مقابل المتغير ... والحركة في مقابل الساكن :

أن تجتمع في هذه الصورة الاستهلالية عناصر الحركـة الجماعيـة للطالبين (الشحاذين) وفي المقابل حركة جماعية للمجيبين (المتصدقين وغـير المتصدقين من المارة) فهو اجتماع حركة متغيرة بتغير المارين وتكرار عملية مرور المصلين وغيرهم وحركة السكون التي يتكون منها التشـكيل المكـاني لمجموعة الشحاذين المحيطة بباب المسجد في الفجر . كذلك فإن السـؤال وإن اتخذ التوجه العام إلى كل الناس من المارة أو المتوقع مرورهم إلا أنه توجـه إلى ثابت يمثل نوعا من التخصيص حيث يتوجه إلى الله فهو توجه إلى ثـابت في حين يتخذ توجهه الأول شكل التوجه المتحرك والمتغير حتـى وإن ثبـت التعبير عند الدلالة الواحدة وهي المسألة واتخذ أسلوبا تعبيريا وحيدا يتكـرر مع كل مار من أمام المسجد أو قادم للصلاة أو خارج من المسجد بعد الصلاة.

---

(١) محمود بيرم التونسي ، المصدر نفسه ، ص ٢٧ .

كذلك يقوم البعد الفني في التقديمة الدرامية لأوبريت (ليلة من ألـــف ليلـــة) على الجناس المعنوي في التعبير الجماعي عن " المسألة " وفي التعبير الفردي، إذ يتبلور معنى الطلب أو يتحور في كلا التعبيرين(الفردي والجماعي) حول موضوع واحد وهو " السؤال" كذلك يقوم على الجناس في الشكل الأدبـــي والفني حيث توحد المتوجه إليه الطلب .

ويقوم البعد الفني أيضا في التقديمة الدرامية على عنصـــر المقابلـــة بين صاحب التوجه بالطلب (الجماعة والفـــرد) ! " الكـــورس " مـــن ناحيـــة و"شحاتة" ،ن ناحية أخرى هم في حالة مسألة وهو في حالة مسألة .

ويقوم أيضا على عنصر الجناس الأسلوبي بيـــن الصـــوت الفـــردي (شحاتة) والصوت الفردي (نجف) ويقوم على عنصر التنويع الأسلوبي حيـــث الصوت الفردي للرجال (شحاتة) والصوت الفردي للنساء (نجف) يفصل بينهما ترديد الكورس " للازمة " الجماعية :

" شحاتة : عشا الغلابة عليك يا كريم باب الفرج بابك يا عظيم ، يا رب
دا اللي تكاله عليك يعوش سعيد مرتاح البال

كورس : إلهي ما يقلب لك حال .. الخ
(موسيقى تحضيرية لدخول نجف)

نجف : يا محسنين يا محسنين شوفوا المساكين " (١)

ويشكل الإرشاد الذي يفصل بين غنائية الكورس وشحاتة في الطلـــب والمسألة تمهيدا لظهور الشخصية المحورية في المسرحية وهي (نجف) فتلـــك هي حرفية الكاتب التي تضع الشخصية المحورية في الأوبريت فـــي إطارهـــا الفني المناسب لهـــا. ويحقق التكرار المعنوي للسؤال بين (الكورس وشحاتة

---

(١) م . ن ، ص ٢٧ .

ونجف) عنصر الإشباع وهو عنصر توكيد وتثبيت للمغزى إلـــى جـــانب دوره الامتاعي والإقناعي . ويعمل أسلوب الدعاء الذي يستخدمه الكورس وشـــحاتة على الاستمالة العاطفية شأن كل أسلوب فني : " إلهي ما يغلب لك " " ولا تمـد إيدك " " ولا يشمت فيك " " ولا ييتم لك " ... كما يعمل أســـلوب المغـــايرة أو مخالفة التوقع على خلق نوع من الانتباه إذ أن شحاتة يخاطب الله لفظا ولكنـه يخاطب المارة من المحسنين وغير المحسنين بالإيحاء ، ويستميلهم بـــالموال وهو قالب غنائي شعبي يتزاوج مع أسلوب التداخل الصوتي . وأخيرا تحقـــق دائرية الأسلوب حيث تنتهي (نجف) إلى ما انتهت إليـــه (الكـــورس) أســـلوبا بدعاء (لازمة) : " إلهي ما يغلب لك حال " .

<u>البعد الجمالي في التعبير</u> :

يتمثل البعد الجمالي في هذه التقديمة الدرامية في تحقيق أربعة أركان للقيمة الجمالية في التعبير الأدبي أو الفني (عنصر التوكيد - عنصر التنويع- عنصر التناقض في وحدة - عنصر التكرار والتوازي)

(أ) عنصر التوكيد : إن جماعية التوجه في "المسألة" تضفي علـــى هـــذا التوجه نوعا من التوكيد لمالوحدة الصوت الجمالي المطالب من وزن وثقل وجذب للانتباه لابد من وجوده لتحقيق حسن الاستهلال .

(ب) عنصر التنويع :إن فردية التوجه "المسألة" بعد جماعية التوجه تخلـق نوعا من أنواع التعبير المتداخل من حيث الدلالة والتباين من حيـــث الشكل ، لما فيه من مخالفة التوقع ومخالفة أسلوب التوجه للأسلوب الجماعي الأول .

(ج) عنصر التناقض في وحدة : وهو يتحقق في التقديمة الدراميـــة فـــي وحدة موضوع التوجه والمسألة مع اختلاف صفة المتوجه إليه، ففي

المرة الأولى كان السؤال جماعيا في وحدة صوتية استقبال جماعي من المارة . وفي المرة الثانية كان السؤال فرديا يفترض استقبالا فرديا للواحد الذي أوجد الجميع : (الله) .

(د) عنصر التكرار والتوازي : إن الموضوع (المسألة) متكررة والطلب (متكرر) والأسلوب (التوجه) متكرر وإن اختلاف المتوجه إليه من الجماعة إلى الجماعة ومن الجماعة إلى الفرد ومن الفرد إلى(الله).

تداخل غنائية الحكي مع درامية المحاكاة في المشهد الافتتاحي :

تبعا للضرورة الفنية التي يفرضها قالب الأوبريت، تعول هذه التقديمة على غنائيات الحكي ولا تتماس مع دراميات المحاكاة إلا لماما فلا صراع ولا تناقض في توجه الكورس وفي توجه الشخصية المحورية لأنهم جميعا يتوجهون إلى حاضر غائب ، فالمارة حاضرون غائبون في الوقت نفسه لأنهم إما يجيبون السائلين إلى طلبهم فيتصدقون إليهم ولا تعارض هنا ، وإما أن المارة يمرون دون استجابة لسؤال الشحاذين ولا يعر الشحاذون اهتمامهم لعدم إجابة المصلين والمارة لسؤالهم الملح أو أن صراعا داخليا يدور بداخل كل واحد منهم ... على أن الصراع في المسرح لا يعد كذلك ما لم يظهر على شكل تعبير درامي (إرادة في مواجهة إرادة أو شعور في مواجهة شعور أو إرادة في مواجهة شعور) وهذا ما لم يظهر في التقديمة الدرامية . ولئن ظهر يكون خافتا ومتذبذبا وغير متصل في بعض الحالات كلما ظهر واحد من المصلين فأجاب سائلا من السائلين بصدقة .

حوار

نجف : أدي أبويا غداك كل والجماعة معاك
أوعي تغيب لليل أنا قاعدة مستنياك
رايحة بقي ع البيت

شحاتة : عايز عشا سياخ
وكم حمامة لطاف

شحاتة : عاجز نظر مسكين
(يمر أحد المصلين)

شحاتة : (ينظر إلى الدينار)
دينار دهب كامل يخلف عليك يا بني

جمعة : (متمتما)
والقصر لك مبني يا فتاح يا عليم

شحاتة : (مبتهجا)
والله الكريم نادر روح يسعدك قادر
(سكوت قليل)

شحاتة : يا أهل النظر والكرم يا مسلمين لله
(أحد المصلين يعطي شحاتة دانق)

شحاتة : دانق يا حفيظ دي الناس جاعت إن جاعت فالمولي باعت
(مصلي آخر يمر بدون أن يتصدق)

شحاتة : (بتملق)
يا صباح الخير يا بو عبده ابنك عبد الله .. إزيه

المصلي : (بدون التفات)
عيان مسكين يا شحاتة

شحاتة : (بحرارة)

المولي يا خد لي بيده ويخليه هوه وأبوه

(بعد دخول الرجل للمسجد)

روح في جهنم جاك بلا انته وابنك والغلا

الموت دا غافل عنكم ما اعرفش إمتي يلمكم" (١)

إن الصراع هنا خيطه ضعيف ومتقطع وهو يبدأ مع وجود تضاد فـي الإرادات أو في المشاعر وعلى قدر حدة هذا التناقض وعمق جذريتـه يـبرز الصراع الدرامي .

دراميات المحاكاة بين الضرورة الحياتية والضرورة الفنية :

تأخذ الدراما صورتها باكتمال جوانب المحاكاة في الصورة التعبيريـة الصراعية وتتحقق المحاكاة الفنية باحتمال تطابق عناصرها مع الحياة اليومية من ناحية ومغايرة العناصر لما تعرفه حياتنا في آن واحد .

وتظهر الضرورة الفنية في المشهد الافتتاحي (التقديمة الدرامية) فـي حسن الاستهلال الذي تحققه غنائية الحكي وفـي طبيعـة الصياغـة الفنيـة للأوبريت . ولكن الضرورة الحياتية تبدو قائمة أيضا إذ تتمثل في دقة تصوير الشحاذين . وفي الافتتاحيات الغنائية دائما يخفت صوت الدراما لغياب عنصـر الصراع تبعا للضرورة الفنية في التمهيد التدريجي في اتجاه الدخول نحو بداية الحدث الدرامي .

---

(١) م . ن ، ص ص ٢٩-٣٠ .

أما الضرورة الحياتية فتظهر ظهورا أوضح من الضرورة الفنية كلما ظهرت للشخصية الدرامية في النص مستوفية لأبعادهـا الثلاثـة (الجسـمية والاجتماعية والنفسية) وظهرت دوافعها وظهر تناقضها مع غيرها وتناقضـها مع نفسها . أما الضرورة الفنية المجسدة لروح المحاكاة فتظهر على أوضـح ما يكون الظهور في حالة من التآخي أو التوحد مع الضرورة الحياتيـة عنـد تجسد المفارقة الدرامية .

وتظهر الضرورة الحياتية في المنطق الذي أوجد (نجف) في الفجـر أمام المسجد وهو كونها تحمل لوالدها (شحاتة) غذاءه غير أن بداية ظـهورها لم يجسد دافع وجودها في تلك الساعة الباكرة من الصباح أمام المسجد وإنمـا ظهرت مشاركة في غنائيات الحكي بالدعاء للمارة في سبيل الحصـول علـى صدقة وهذه الصورة محتملة الحدوث على المستوى الحياتي ولكنها ضـرورة فنية وليست احتمالا في مشهد افتتاحي للأوبريت ، وكذلـك القطـع الفجـائي للحظة الرومانتيكية التي ما أن بدأها (شحاتة) لتصوير ما بنفسه " عايز عشـا سياخ " حتى قطعها وعايش حالة العوز والمسألة مع ظهور أحد المصلين وهو يخرج من المسجد بعد الصلاة ، ذلك أن الأهم من الأكل عنده هـو الحصـول على صدقة لأن عدم حصوله عليها ينفي حصوله على الأكل فالمسألة سـبيله إلى الرزق لذلك فهي ضرورة ، وقد نجح بيرم أيما نجاح في خلـق التـوازن الفني بين ضرورات المحاكاة الفنية وضرورات الحكي الغنائيـة والضـرورة الحياتية للشحصية وللتصوير الدرامي الذي أظهر تناقضات شحاتة في تعبيرات النفاق وتأصله عنده وفي طابعه المحلي بما يتوافق مع (ابن البلد) المصري.

ما بعد غنائيات الحكي وما قبل دراميات المحاكاة :

إن الصراع الرئيسي في أوبريت(ليلة من ألف ليلة) لا يبدأ مع الحدث الافتتاحي ولكنه يبدأ مع اللقاء الفجائي وغير المتوقع بين الشخصية المحورية (شحاتة) والشخصية المحورية المضادة لها (جوان) (١) غير أن لكل لحظة صراع تمهيد يسبقها في المسرح الدرامي وتعقيب عليها في المسرح الملحمي :

عبد الغفار : (لشحاتة بصوت منخفض)
فيك ودن تسمع

شحاتة : وعنيه

عبد الغفار : فيه شغله وتنفع

شحاتة : إيه هيه

عبد الغفار : (ينظر يمينا وشمالا)
الراجل ده له ولد ضاع له من يوم ما اتولد
كل يوم يدخل بلد يسأل العالم عليه
تلقي فيه شبه جنون قول له هات روحك تهون
لا . ويدفع مال قارون بس يتوصل إليه

عبد الغفار : أما يفوت امسك السبحة وقول له يا شيخ مسألتك ناجحة وادعيله واقرأ له الفاتحة يروح في ساعتها مناولك نفحة تكون بالنص .

شحاتة : طيب هس
(لنفسه)
والله يا واد يعملها صحيح علشان راجل قلبه جريح
وانا راخر ما انا ابني صبيحمات ومراتي خطفها جوان

---

(١) م . ت ص ٣٣

اللي يجيبه ويجيبها لي   اعطي له تلات تربع مالي
دا لابد حا يدفع طوالي

(يخرج جوان مع عبيده واللثام على وجهه فيقـوم شـحاتة ويستقبله بحركات درويشية والسبحة بيده ويقول)

الله أكبر الله أكبر   دا نجم غايب وشئ حايحضر
يعقوب ما جاله اللي   كان في باله
وابنه يوسف لاقاه مكبر
الله أكبر الله أكبر   الله أكبر .. الله أكبر
دا فضل سيدك الولد في ايدك   دار الزمن وانقضي المقدر
الله أكبر الله أكبر   الله أكبر الله أكبر

جوان : (يرفع اللثام)
انت يا راجل حي كمان
شحاتة : (صارخا)   يخرب بيتك أنت جوان
انت جوان الكلب الخاين   برضك حي ولا انتش باين (١)

لقد لجأ بيرم في صياغته للحدث الدرامي في أوبريت " ليلة من ألـف ليلة " إلى أسلوب فني وسيط وهو أسلوب التخلص الدرامي .

---

(١) م ، ن ص ٣٣.

التخلص الدرامي :

وأقصد بالتخلص الدرامي : حسن خروج شخصية من موقف درامي إلى موقف درامي آخر تال له ومن موضوع في أثناء الحوار إلى موضوع آخر أو من مشهد مسرحي إلى مشهد مسرحي آخر ومن منظر آخر ومن فصل إلى فصل آخر في المسرحية ذاتها ، وفق ضرورات البناء الدرامي .
والتخلص هو وسيلة فنية ملائمة للربط بين موقف وموقف ثان، أو بين معنى ومعنى آخر ، أو بين شكل وشكل تال له ، أو بين حركة وحركة ، أو فعل وفعل . وفي الفن التشكيلي بين حدود ولون مع لون آخر في نسيج العمل الفني . وفي الموسيقي بين نغمة ونغمة ، أو بين جملة موسيقية أخري وفي الباليه بين جملة حركية وجملة حركية ثانية وبين تعبير حركي وتعبير حركي ثان .

والتخلص : محاولة تحقيق التماسك بين أجزاء العمل الأدبي والفني. لذلك فهو العمود الفقري للوحدة العضوية في كل إبداع أدبي أو فني يلتزم تلك الوحدة .

والتخلص : هو " ملاط " البناء الدرامي ، وهو " ملاط " البناء الفني في المقطوعة الموسيقية أو العمل السيمفوني أو في اللوحة الفنية أو في الرقص أو في الفن التشكيلي أو في الاستعراض الدرامي (١).

ولكي يكون هناك تخلص لابد وأن يكون هناك تنويع ، وتعدد في المعاني أو في المواقف وفي الأشكال والأساليب والعناصر مع وجودها في إطار وحدة فنية .

---

(١) راجع د.مجدي وهبة ، معجم مصطلحات الأدب ، لبنان ، بيروت ، مكتبة لبنان ١٩٧٣ .

والتخلص نوعان :

التخلص الدرامي والتخلص التأثيري حيث يتخلص المؤلف من تــأثير درامي إلى تأثير درامي آخر . (١)

يلجأ بيرم التونسي إلى أسلوب التخلص بنوعية : الدرامى والتأثيرى، فالموقف الدرامي السابق بين (عبد الغفار) و(شحاتة) وهو نوع من التخلــص من غنائيات الحكي إلى دراميات المحاكاة تلك التي تبدأ فعليا مع تكشف جـذور الصراع القديم بين الشخصيتين المحوريتين في الأوبريت .

(شحاتة وجوان) :

جوان : (يرفع اللثام)
أنت يا راجل حي كمان

شحاتة : (صارخا) يخرب بيتك أنت جوان
أنت جوان الكلب الخاين برضك حي ... ولا انتش باين (٢)

عنصر الإشباع الدرامي :

يلجأ الكاتب إلى أسلوب الإشباع الدرامي ، وذلك عن طريق إضـــاءة جذور الحدث للكشف عن الأسباب الخفيـــة للصـــراع والكشــف عــن أبعــاد الشخصية لإضاءة دوافعها المستترة للفعل الظاهر :

---

(١) د. أبو الحسن سلام ، إشكالية المنهـــج في الدراســـات المسرحية بيــن التدريس والبحث ، المؤتمر الدولي الأول حول (قضايا المسرح فـــي المجتمع العربي) ٢٧-٣١ مارس١٩٩٦ ص ص ٤١-٤٢ .

(٢) م ، ن ، ص ٣٣ .

جوان : (بكل هدوء)
دانا ياما خريت مداين
أنا ومراتك لما هربنا — وش الصبح حسب رغايبنا
رحت بها الخلوات نتفسح — وانت هنا في الركن ملقح
لتعرفنا بحرامية — رجالة وفوق عن ميه
محسوبك كان ريسهم — ومراتك دي اللي تحمسهم
وعنها يا ابني وعملنا منصر — الله أكبر .. الله أكبر
ياما غزينا جيش الخليفة — وياما قضينا ساعات لطيفة
في ساعة نهجم وساعة نذكر — الله أكبر .. الله أكبر
سامحني يا سيدي أنا

شحاتة : قول لما عمرك دنا (١)

التأرجح بين غنائيات الحكي ودراميات المحاكاة :

وهكذا – كما نلاحظ – أن هناك تأرجحا بين غنائيات الحكي ودراميات المحاكاة ، فمع أن فعل (جوان) سيؤدي إلى رد فعل متنام من شحاتة في مواجهته وهو رد فعل يتساوى مع فعل جوان ومع أن صاحب الفعل وصاحب رد الفعل ذاته حاضران في الحدث في حضور المتلقين- بالقراءة أو بالعرض- إلا أن الفعل ليس حاضرا ولكنه مستحضر عن طريق الحكي(سرد جوان لقصة هروب زوجة شحاتة مع جوان وارتباطهما بقيادة عصابة من اللصوص) لذلك قلت إن الحدث يتأرجح بين غنائيات الحكي ودراميات المحاكاة ، بل كثيرا ما تتفوق غنائيات الحكي على "دراميات المحاكاة" في سبيل استكمال القصة :

---

(١) م ، ن ، ص ص ٣٣-٣٤ .

جوان : وف يوم هاجمنا العسكر وعددهم ألف وأكثر
واتفركش منّا المنصر ومراتك .. ما اعرفش خدوها
تفسل مواعين أو دبحوها لكن مراتك خلفت لي
ولد جماله من العلالي
يا شحاتة عشان الواد لفيت وديان وبلاد
شحاتة : بتحب الواد يا جوان بتحبّه يا ابن الـ...
جوان : أمّال أنا موش إنسان (١)

إن ضرورة تغليب غنائية الحكي على درامية المحاكاة تنبع من تلبيـة الكاتب لحاجة المتلقي إلى الإشباع بالكشف عـن الجـذر التـاريخي للحـدث الدرامي ، وليس أمام الكاتب المسرحي من سبيل إلى تصوير ذلك دراميـاً إلا أن يستخدم أسلوب السرد بخصائصه الغنائية أي التي تدور حـول الحـدث أو حول الشخصية لتكشف عن جذورها وعلاقاتها ودوافعها .

وقد لجأ بيرم التونسي في (ليلة من ألف ليلة) إلى ذلك كثيراً ، فالفعل في الحدث الدرامي في أوبريت (ليلة من ألف ليلة) له أسلوبان :

<u>أسلوب الفعل الحاضر بالتجسيد :</u>

أسلوب تجسيد الفعل تجسيداً حاضراً بفاعلية الشـخصيات أنفسـهم بحيث يمنح المؤلف الشخصية ما يلزمها لتعبر عن نفسها وتكشـف دوافعـها وعلاقاتها المتدرجة بالقول أو بالحركة وبالمشاعر في سبيل تحقيـق إرادتـها دون أدنى تدخل وبحيث يكون لكل فعل رد فعل متنام في حيز مكاني وزماني .

---

(١) م ، ن ، ص ٣٤ .

شحاتة : (بثورة متدرجة)

دلوقت يا كلب وظهر أمرك أنا عايش ويا عمري يا عمرك

إن كنت لوحدك أنا لاحقك وإن كنت بجيشك أنا ساحقك(١)

أسلوب الفعل المعاد تصويره :

وهو أسلوب الحكي عن طريق السرد الوصفي التصويري لمـــا بعـد الفعل أو لما قبل الفعل (٢) وقد مرّ مثال لحالة إعادة تصوير فعل مضـــي أمـــا تصوير ما قبل الفعل فمثاله :

شحاتة : إن ما فعلت البدع عشانك إن ما طعمت الكلاب لسانك

فهذا التوعد تصوير لما قبل الفعل

غير أن أسلوب المزج ما بين الفعل في حالة الحضور المجسد والفعل الذي مضى والفعل المستقبلي قائم في فن بيرم في كتابته لهذا الأوبريت :

جوان : (يعطيه صرة نقود)

طب خد بقي دول وادعيلنا

شحاتة : (يترك الصرة تسقط على الأرض)

لم يا كلب فلوسك وامشي دا أنت نجس مالك ما يدومشى

إن ما فعلت البدع عشانك إن ما طعمت الكلاب لسانك

---

(١) م ، ن ، ص ٣٤ .

(٢) للمزيد ، راجع : أبو الحسن سلاّم " مسرح نجيب سرور بين التقديمـــة الدرامية والمقدمة الغزلية " (المسرح العربي والتراث - حلقة بحـث - قسم المسرح - جامعة الأسكندرية ، ١٩٨٩).

(يأخذ الصرة من الأرض خلسة)

إن ما دبحتك بمنشار   إن ما قليتك في زيت حار

جوان   :   (يغيب ويلتفت شحاتة لزملائه) (١)

وبغض النظر عن ميلودرامية التصوير الدرامي (المبالغة) التي نص عليها الإرشاد وهو أسلوب من أساليب كوميديا (الفارس) إلا أن قيمة هذا اللون من التصوير تكمن فى تعميق خسة (شحاتة) ودناءته وتناقض قوله مع فعله وهو قريب مما يطلق عليه د.محمد عناني (إمكانية التعاطف بين الجمهور والشخصيات التي يسخر منها) ونتيجة لانتقال التناقض من الظاهر(من مظاهر السلوك والعلاقات) إلى الباطن – أي التناقض الكامن في أعماق الشخصية البشرية نفسها . إذ بينما كان كاتب الكوميديا يركز على المبالغة في التصوير بحيث تختل نسب الأشياء (مثلما يفعل رسّام الكاريكاتير) فيبرز التناقض أمامنا في الحركة والحديث بدأ الكاتب يهتم بتصارع الوعي مع نزعات النفس . أو تصارع نزعات النفس بعضها مع البعض ، أو التصارع فيما بين تيارات الوعي نفسها ، بحيث تختل " النسب النفسية للإنسان وتتبع المفارقات التي دائماً ما اتسمت بها الدراما عبر العصور ، ومعنى هذا أن الوقف الذي تنبع منه الكوميديا ، والذي نراه مجسداً على المسرح في الحركة والكلمة . هو في جوهره موقف تنازع وتناقض داخلي . أمّا في كل شخصية على حدة . أو فيما بين الشخصيات وبعضها البعض . (٢)

---

(١)   م ، ن ، ص ص ٣٤-٣٥ .

(٢)   د. محمد عناني، فن الكوميديا ودراسات أخرى، جامعة القاهرة ١٩٨٠ ص ص ٤٤-٥٠ .

ثنائيات الحكى فى شعر بيرم التونسى :

إن الحكى يتلازم مع عملية الاستقبال مع ترجمة ذهنية متعددة المستويات يتم من خلالها ترابط الصور المعنوية التى استخدمها المبدع عبر مستويات الوصف فى صوره السردية .

والذهنية هى تجسيد الفكرة فى المخيلة قبل تجسيدها تمامًا أو لغة على الورق أو تجسيدها حركة لفظية أو جسمية فى الصورة السمعية أو فى الصورة المرئية أو التشكيلية فى ذهن المتلقى .

والفكرة لا تأتى من العملية الذهنية، إنما تكون العملية الذهنية تجسيداً للفكرة فى عقل المفكر ذي الخيال، قبل أن تظهر فى شكلها النهائى للعالم الخارجي (للآخرين) عند المفكر فى حالة ارسال الفكرة وعند المفكر فى حالة استقبال الفكرة على نحوتجريدى أو مبهم، أو بعيد التركيب، يقول د. إبراهيم حمادة فى شروحه لفهم أرسطو لطبيعة اللغة الشعرية : «واللغة الشعرية الاميز، هى التى تبنى فى ذهن المتفرج المسرحى صوراً فنية موحية»(١)

وعلى ذلك فإن العملية الذهنية هى عملية تجسيد للفكرة فى الإرسال أو فى الاستقبال لتحويلها الى صور على شاشة خيال المفكر المتامل . وفى ذلك يقول حامد عبد القادر : «أما الصور الذهنية المقيدة بالاحسلسات البصرية فهى صور تنشا مباشرة عند رؤية الكلمات نفسها تصحبها، ذلك الاحساس بالكلمات احسلسًا بصريًا لا يحدث وحده دائمًا، بل يصحبه أو يعقبه مباشرة فى غالب الحالات حضور صور ذهنية معينة، يشتد ارتبلطها برؤية الكلمات

---

(١) د. إبراهيم حمادة، هامش الفصل السادس من كتاب أرسطو « فن الشعر » القاهرة ـ الأنجلو المصرية ـ د/ت، ص ٩٦ .

بحيث يصعب فصلها عنها ، وتعتبر هذه الصورة ظلالاً للاحساسات أو من مخلفاتها التي تخلفها وتبقي في الذهن حتى بعد انقضاء الرؤية . (١)

ويؤكد حامد عبد القادر – حتى صدور كتابه هذا في فبراير ١٩٤٩– أنه " لم يستطع أحد حتى الآن أن يعلل هذه الظاهرة النفسية تعليلا علميا دقيقا" (٢) ثم يفرق بين الصورة الذهنية وبعضها البعض إذ منها : "الصورة الصوتية ، أي صوت الكلمة الذي يرن في أذن العقل حين يقع البصر على الكلمة ، ثم الصورة الذهنية المنطقية ، أي ما يستحضره الخيال من حركات اللسان والشفتين والأسنان ، تلك الحركات التي تحدث في حالة ما إذا نطق الإنسان بالكلمة . وتسمي الصور الصوتية والصور النطقية معا بالصور الذهنية اللفظية ، لاتصالها بالألفاظ لا بالمعاني (٣)

إذا فالصور الذهنية صور تتوارد على الذهن (طبقا لتداعي المعاني) لذلك تكون منها " صور معنوية ترابطية " " تتوقف غزارتها أو قلتها على تجارب السامع أو القارئ فقط " .(٤)

<u>الصور الذهنية بين التحرر والقيد</u> :

والصورة الذهنية قد تكون حرة وقد تكون مقيدة. أما الصورة الذهنية الحرة في فهم حامد عبد القادر يراد بها تلك الصور التي لا علاقة لها في رسم

---

(١) حامد عبد القادر، دراسات في علم النفس الأدبي – القاهرة . ط . النموذجية – ١٩٤٩ ، ص ١٦٥

(٢) حامد عبد القادر - م ، س . ص ١٦٥ .

(٣) حامد عبد القادر ، نفسه .

(٤) نفسه

الكلمات ، ولا بصوتها ولا بحركات النطق بها ، وإنما هي صـــور تنشـــأ فـــي الذهن عند قراءة تلك الكلمات " . (١)

فإذا كان هذا المدخل النظري هو بمثابة المنطوق النظري للموضـــوع الذي أتعرض له في هذا البحث فإن البرهنة عليه ستكون جزءا مـــن منـــهج تطبيقي على الصورة الشعرية عند بيرم التونسي في بعض كتاباته . سواء في شعر العامية أو في الشعر الذي يوظف اللغة الفصحى مما بـــرز فيـــه جـــانب الحكي الذي يعنى بإعادة تصوير فعـــل مضـــي أو فعـــل مســـتقبلي متصـــور ومشخص بصوت الشاعر نفسه نائبا عن مجتمعه أو نائبا عن شخصية مـــا أو فكر ما ... وكذلك مما برز فيه جانب المحاكاة التي تعنى بتصوير الفعل نفســـه مجسدا في حالة من الحضور المادي الصراعـــي المتنـــامي مكانيـــا وزمانيـــا للفاعلين أنفسهم وللمتلقين أنفســـهم بالمشـــاركة الوجدانيـــة أو بالمشـــاركة الإدراكية أو بهما معا .

نماذج تطبيقية على صور الحكي وغنائياته في شعر بيرم التونسي

<u>النموذج الأول</u> :

" أربع عساكر جبابرة يفتحوا برلين
سلحبين بتاعة حلاوة جاية من شربين
شايلة على كتفها عيل عينيه وارمين
والصاج على مخها يرقص شمال ويمين
إيه الحكاية يا بيه ؟ تخالفت القوانين

---

(١) حامد عبد القادر ، نفسه .

اشمعنى مليون حرامى فى البلد سارحين »(١)

كيف تقرأ هذه الصورة الشعرية الدرامية فى آن واحد ؟ هل تقرأ قراءة مترجمة للصور اللفظية أم تقرأ قراءة مفسرة فى صورها المعنوية؟ أم أن قراءتها الأكثر عمقًا هى تلك القراءة التركيبية التى تعنى بالصورة المعنوية الترابطية ؟

وقبل الوقوف على طبيعة القراءة الملائمة لهذه الصورة الدرامية التشخيصية أجد من الضرورة بمكان تنحية الإجابة عن هذا السؤال المركب المطروح، لتأصيل مفهومى تضمنهما طرحى التأملى لهذه الصورة الشعرية وهما المفهوم الاصطلاحى أو الإيحائى للفظة (القراءة) والمفهوم الاصطلاحى أو الإيحائى للفظة (الصورة) .

حول مفهوم الصورة :

تنقسم الصورة الى صورة لفظية وأخرى معنوية ضمنية وثالثة معنوية ترابطية :

(أ) الصورة اللفظية :

وهى صورة ظاهرية لا تمكننا من ترجمة المعنى ترجمة تصلنا بالمغزى . لذلك نستدعى عن طريق الذهن الصورة الثانية .

(ب) الصورة المعنوية الضمنية :

وهى التى تحمل المعنى المتضمن فى الصورة الشعرية .

(ج) الصورة المعنوية الترابطية :

وتتحقق عن طريق ربطنا بين الصورة المعنوية الخفية فى الصياغة

---

(١) ميلاد واصف : بيرم التونسى رائد الزجل .. دراسة تحليلية - الإسكندرية - ط المصرى - ١٩٦١ .

الشعرية ومواقف معادلة لها في الحياة على المستوى البشري وعلى المستوى المعنوي وعلى المستوى الدلالي . وربط تلك المستويات للصـــورة الشـــعرية بدلالة اجتماعية .

ونمثل لذلك بهذه السداسية الشعرية لبيرم التونسي :

" أربع عساكر جبابرة يفتحوا برلين
ساحبين بتاعة حلاوة جاية من شربين
شايلة على كتفها عيل عينيه وارمين
والصاج على مخها يرقص شمال ويمين
إيه الحكاية يا بيه ؟ اتخالفت القوانين
اشمعنى مليون حرامي في البلد سارحين "

لا تعطينا الصورة المعنوية الصريحة في هذه الصور الشعرية التـــي تشكلت منها السداسية أكثر من المعنى الظاهري ، وهو الكشف عن العلاقـــة بين رجال الشرطة في مدينة من المدن ، وعلاقتهم ببائعة ريفية جوالة بسيطة لا تملك إلا قوت يومها بشق الأنفس .

ولأن حالتها التي توضحها الصورة الحركيـــة ، وصـــورة العســـاكر يسحبونها تستدعي تعاطف بعض المارة ، وقد استدعي ذلك تركيبا في الصورة الحركية ، بما يرقى بها إلى حدود الصورة الدرامية . ليس هذا فقط إذ ترتبـــط بالصورة المعنوية الصريحة صورتان حركيتان نقيضتان في إطار وحدة كليـــة للصورة أو للموقف ، ثم ترتبط هذه الصورة بصورة معنوية قيادية من خـــارج إطار الصورة الكلية . فمجموعة الصور الوصفية للمشهد تستوقف شـــخصية متعاطفة أدهشها الموقف ، فتوقفت تتساءل دون أن تخرج عن الحياد :

" إيه الحكاية يا بيه ؟ "

وعندما تتلقى الجواب : " تتخالفت القوانين "
يتحول الحياد إلى درجة من درجات الإيجابية النقدية :

اشمعنى مليون حرامي في البلد سارحين "

وهذه الصورة المعنوية الصريحة ليست مجرد تعليق علـــى المشــهد كله ، ولكنها صورة نقدية لهذا المجتمع كله .

وإلى هذا الحد من التحليل لا تخرج الصورة في كل سطر شعري عن كونها صورة حركية ومعنوية صريحة ، بعضها في مواجهة البعض الآخــر ، بما يرقى بها إلى مستوى الحركة الدرامية ، ولما كانت هذه الصــورة الكليــة للمشهد الشعري غير مطابقة من حيث المنطق للواقع المعيش ، ولما تحملـــه من مبالغة قد تقتضيها طبيعة الشعر ، أو الفن عموما حيث أن ســحب امــرأة ريفية ضعيفة لم ترتكب جرما ، بل هي تكافح من أجل قوتها ، وهي تمـــارس أمومتها وعملها الشاق في السوق - مع تباين طبيعتها بوصفها ريفيـــة فـــي المدينة - في وقت واحد ، فليس من المنطق والأمر كذلك أن يسحبها (أربـــع عساكر) ولذلك يقف المتلقي المفكر أمام هذه الصورة متـــأملا ، وهـــو أمـــر يستدعي منه أن يستعين بالصورة الحركية المعنوية الخفية في السطر الشعري الأول من السداسية :

" أربع عساكر جبابرة يفتحوا برلين "

ليجد إجابة عن عدد من الاستفسارات تثيرها هذه الصورة الشعرية :

- •• لماذا هم أربع عساكر ؟
- •• ولماذا هم جبابرة ؟
- •• ولماذا ارتبط هؤلاء العسكر الأربعة بفتح برلين ؟

فحالة القبض على امرأة لم ترتكب جرما لا تستلزم شرطيا واحدا وإن كانت متهمة بجرم لا يستلزم اعتقالها غير شرطي واحد غير جبار . لهذا فإن وجود " أربع عساكر " لغرض بسيط يعد أمرا يدعو المتلقي إلى استدعاء الصورة المعنوية الترابطية . وهذا يتطلب ثقافة خارج مكونات الصورة الشعرية - موضع التأمل - فلا يعد ذلك نوعا من التحمل. لأن مدلولات الألفاظ في الصورة تستدعي الربط الذهني وراء الصورة المعنوية اللفظية الصريحة.

على أن الثقافة الخارجية عن مكونات الصورة الشعرية هي ثقافة اجتماعية وتاريخية ، فـ(برلين الهتلرية) قد فتحت بقوات الحلفاء (بريطانيا - فرنسا - الاتحاد السوفيتي - والولايات المتحدة الأمريكية) .

وإذا كان المقابل الرمزي للعساكر الأربعة هي جيوش الحلفاء الذين فتحوا برلين ، بعد هزيمتهم بقوات المحور بقيادة العسكرية النازية الألمانية الهتلرية فإن (بتاعة الحلاوة التي هي من شربين) ما هي إلا الدول الضعيفة التي كانت تحت نير الاحتلال البريطاني ، وغيرها تلك التي سحبت سحبا إلى حرب عالمية لا ناقة لها فيها ولا جمل ، فمصر - على سبيل المثال - جرت جرا إلى الحرب العالمية الثانية بين بريطانيا وحلفائها وألمانيا ومحورها (إيطاليا واليابان وتركيا) .

هذا تفسير استدعاه إعمال الذهن . على حين أن الوقوف عند المعنى الصريح ينتج فكرة عامة واحدة حول الخلل الاجتماعي في مصر ، ولكن الوقوف عند كل صورة لفظية يربطها بالصورة المعنوية في كل سطر شعري ينتج صورة ذهنية تترجم المغزى العام للصورة .

خلاصة البحث

نخلص مما تقدم إلى ما يلي :

١ - إن مسرح بيرم التونسي - قياسا على (أوبريت : ليلة من ألف ليلـة) تمتزج فيه غنائيات الحكي مع دراميات المحاكاة .

٢ - إن الوقفة التحليلية لنموذج من نماذج شعر العامية الذي أبدعه بـيرم في صور درامية تتخذ أسلوب غنائيات الحكي أساسا في تصوير ما قبل الفعـل وما بعد الفعل ، قد أكدت صلاحية هذه الصور لتكون لونا من ألـوان قيـاس اتجاهات الرأي العام وعلى المستوى الشعبي في أساليب الحكم وما أصابها من خلل يعرض السلام الاجتماعي للانفجار - على أيامه وعلى أيامنا ، حالة وجود الخلل السياسي والاجتماعي نفسه .

إن تصوير مواقف الخلل بالشعر العامي وفق أسلوب مزج غنائيـات الحكي بدراميات المحاكاة هو قريب من فن(الأوتشرك) (١) المنشور الدرامـي أو التحقيق الدرامي الذي عرفه المسرح في الاتحاد السـوفيتي - السـابق - وسيلة لقياس الرأي العام في المجتمع .

٣ - إن النموذج الذي قمنا بالتطبيق عليه يمكن أن نجد له مثيلا في عـدد لا يحصي من الصور الشعرية التي أبدعها بيرم التونسي . ومنها على سـبيل المثال لا الحصر ما يأتي :

---

(١) راجع د.سامي منير ، المسرح المصري بعد الحرب العالمية الثانيـة ، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب

<u>النموذج الثاني</u> :

وهو مناجاة درامية حيث يحاور ضمير العامل المصري ضمير الطبقة الرأسمالية . ضمير طبقة يعاتب ضمير طبقة أخرى وهو تعبير عن حس طبقي يعاني :

" ليه أمشي حافي ونا منبت مراكيبكم
ليه فرشي عريان ونا منجد مراتبكم
ليه بيتي خربان ونا نجار دواليبكم
هي كده قسمتي الله يحاسبكم
ليه تهدموني وانا اللي عزكم باني
أنا اللي فوق جسمكم قطني وكتاني
عيلتي يوم دفنتني ما لقتش أكفاني
حتى الأسوة وانا راحل وسايبكم " (١)

<u>النموذج الثالث</u> :

وفيه يجسد بأسلوب المناجاة أيضا معاناة ضمير الطبقة الدنيا ، يجسد وعيها الطبقي بعد أن جسد حسها الطبقي في المثال السابق :

لا هو بيحرت ولا بيبدر   ولا بيحصد ولا بيجمع
ولا بيسبك ولا بيطفي   ولا بيخرط ولا بيقطع
ولا بيشحن ولا بيخزن   ولا بيوزن ولا بيدفع
وهو الغانم الأسلاب   وغيره يضرب المدفع
وسيط بين البينين يدخل   وهو السيد المالك
إذا السوق ارتفع سالك   وإذا السوق انضرب سالك

---

(١) ميلاد واصف : بيرم رائد الزجل – نفسه ص ص ٨٨-٨٩ .

وغير مسئول عن التالف — وغير مسئول عن الهالك
وبالتليفون يجيب مليون — وميت مليون ولا يشبع
غراب ينعق على المحاصيل — ويوم في ساحة البورصة
وأفعى تجعل المقروض — يخش القبر من قرصة
وله يوم الصعود فرصة — وله يوم النزول فرصة
وهدم بيوت وخلق تموت — بحسرة وهو متمتع
تشوف عمارات شققها منات — وكل عمارة و عمارة
من الأعيان لها سكان — تزيد عن أيها حارة
عمارات مين يا عم ياسين ؟ — "عمارات مسيو دوارة " (١)

وهذه النماذج لا تعتمد على غنائيات الحكي بقدر ما تجسد دراميات المحاكاة وإن كان قد وظف السرد في تصوير ذلك الغائب الحاضر المتمثل في طبقة المستغلين لجهود طبقة العمال والحرفيين وعرقهم .

وهذه النماذج فيها من التحريض المغلف بالنقد ما يجعلنا نصنفها منشورا دراميا أو " أوتشرك " ، وفق المصطلح الروسي السوفيتي بغض النظر عن اطلاع بيرم على ذلك الفن الروسي أو لم يطلع عليه .

---

(١) ميلاد واصف : بيرم ، نفسه ، ص ١٩٠ .

ثبت المصادر والمراجع

(أ) **المصادر :**

(١) محمود بيرم التونسي، أوبريت : ليلة من ألف ليلة ، تحقيق د . يسرى العزب – سلسلة تراث المسرح المصري(٤) (القاهرة . وزارة الثقافة المـ كـ القومي للمسرح والموسيقي ، ١٩٩٣).

(٢) محمود بيـ ، "تونسي ، مجموعة أشعار مختارة عن ميلاد واصـف ، بيرم رائد الزجل : دراسة تحليلية (الاسكندرية – ط.المصري ١٩٦١)

(ب) **المراجع :**

(١) أبو الحسن سلام (دكتور) مصار النص ومصار العرض المسـرحي (الإسكندرية ، دار المطبوعات الحديثة ١٩٩٠).

(٢) أبو الحسن سلام (دكتور) إشكالية المنهج في الدراسات المسـرحية بين التدريس والبحث ، المؤتمر الدولي الأول (قضايا المسرح فـي العالم العربي) من ٢٧-٣١ مارس ١٩٩٦ .

(٣) أبو الحسن سلام (دكتور) مسرح نجيب سرور بين التقديمة الدراميـة والمقدمة الطللية (المسرح العربي والتراث) – حلقة بحـث – قسـم المسرح – جامعة الاسكندرية ، ١٩٨٩ .

(٤) محمد عناني (دكتور) فـن الكوميديا ودراسات أخـرى ، القـاهرة ، جامعة القاهرة ، ١٩٨٠ .

(٥) إبراهيم حمادة (دكتور) هامش الفصل السادس من كتاب أرسطو ، فن الشعر ، القاهرة ، الأنجلو المصرية د/ت .

(٦) حامد عبد القادر : دراسات في علم النفس الأدبي ، القـاهرة ، ط . النموذجية ، ١٩٤٩ .

المبحث التاسع

هوية التعبير الدرامى فى الشعر
والمسرح العربى بين الحضور والتغييب



البحث التاسع :

تكمن هوية التعبير اللغوي في بقائه على هيئته الأولى التي تصلـــه بتراث أمة المعبر به غير أن اللغة كثيراً ما تفارق هيئتها الأولى مع كل تغيـير يطرأ على أسلوب التعبير فالصورة اللغوية والصيغة التعبيرية الأصلـــح فـــي التعبير عن الموقف وعن إرادة المعبر ذاته ومشاعره تزيح الصورة اللغويـــة غير الصالحة . وصلاحيتها من عدم الصلاحية نابع من دورها وقيمتـــها فـــي النسق العام ومدي تفاعلها مع غيرها في الكشف عن واقع الحـــدث والتعبـير عما انتخبت من أجل تجسيده . وبقدر ما تتباعد الصورة اللغوية عن هيئتـــها الأولى تتباعد اللغة عن هويتها . وهذا ما يجتهد هذا البحث في إماطة اللثـــام عن كوامنه من خلال النص المسرحي العربي .

ويرتكز البحث على عدد من المحاور هي :

أولاً : حياة النص الشعري (١)

ثانياً : حياة النص الشعري (٢)

ثالثاً : المسكوت عنه بين هوية الأداء وهوية التلقي

رابعاً : وضعية الإطار التعبيري اللغوي في مسرح يوسف إدريس

خامساً : هوية الفعل العربي في مسرح سعد الله ونوس

سادساً : ظواهرية الهوية في مسرح صلاح عبد الصبور

سابعاً : الشخصية العربية وهوية القدم الحديدية في مسرحي ألفريـد فرج ومهدي بندق

ثامناً : الهوية المصرية في مسرح نجيب سرور بين لغة الإذعـــان ولغة التمرد

تاسعاً : الأشراق الطبيعي لهوية الصورة اللغوية في مسرح توفيـــق الحكيم .

المبحث الأول : حياة النص

[مدخل إلى نظرية التعبير الصوتي ونظرية التلقي]

تطبيق على نص من قصيدة " كلنا جو يا رسول " للمتنبي

لا حياة للغة دون نص ومؤد ومتلق وأداة ورسالة أو هدف. ولا حياة للأداء دون درس صوتي لأحوال النص . ولا قيمة للدرس الصوتي للنص دون الدرس الدلالي للنص نفسه . ولا تحقق للدرس الدلالي لنص ما ، ما لم يسبقه الدرس البنائي لذلك النص . ولا سبيل للوصول إلى طبيعة البناء في النص دون تحليل عناصر ذلك البناء وفهم مستوياته وقيمه وأفكاره الرئيسية والفرعية وقضاياه التي يعرض لها وجمالياته ارتكازاً على علاماته ، حتى يتسنى للمؤدي لذلك النص تحديد الطريقة المناسبة لأداء النص أداءً صوتياً يبرز وحدة المعنى ووحدة الموقف ووحدة الخصائص النفسية ومستوياتها الشعورية والطبقة الصوتية ومستوياتها في الجرس وفي الإيقاع عن طريق ضوابط السياق الاتصالي (تناسب درجة الصوت وعلوه وسرعته ونبره ومناط القول فيه) وتحديد مناطق الأصوات اللفظية ومناطق الأصوات غير اللفظية الموازية للألفاظ، ووضع ضوابط السياق شبه اللساني موضع العناية (البدايات وما يستلزمه أداؤها من حسن الاستهلال والنهايات وما يستلزمه أداؤها من تركيز وحسن اختتام).والوقفات وحسن تقطيع الجمل وفق فهم لما هو أساسي (وما لا يحتاج إلى جملة مكملة ولما هو فرعي (مكمل لجملة سابقة) وما هو استدراك أو مواضعة، وإلمام بأحوال الحروف عندما تصبح مع الأداء المنطوق وحدات صوتية لكل منها مخرجه الذي يحدد طبيعته وحياته الصحيحة المتجسدة ومقدرة علي وزن كل لفظ بميزانه) ومراعاة نوع صاحب الصوت أو جنسه وعمره وحالته الاجتماعية والثقافية والنفسية (في الموقف الدرامي)

وتحديد الاتجاه الفني المطلوب للأداء المناسب للنص والمتوافق مع توجـــهات الإخراج وطبيعة المكان والتلقي والأدوات الوسيطة الناقلة للصوت، والمؤثرات الصوتية الموازية لأدائه الصوتي حتى يخرج أداؤه الصوتـــي نـــاقلاً للمعـــاني والأفكار ، متنقلاً بين القيم التي يزخر بها النص عبر مناطق الحس وتدرجـــات الشعور بما يمتع ويقنع فيؤثر .

تحرير الصورة الصوتية
من النص الشعري في الفصحى والعامية

قيل أن الورد ينمو بالعناية ، والشوك ينمو بالإهمال .. وتراثنــــا إن نعتني به فهو (الورد) وإن نهمله فهو (الشوك) . والعناية به ليست في نشــره وتحقيقه على الورق فحسب ، ولكن في أدائه .. أي فـــي تحقيقـــه بالتجســـيد الأدائي عبرَ التحليل النقدي وعبر تداول النص قراءة واستمتاعاً مـــن خـــلال تذوق أساليبه وإدراك معانيه وقيمه الموضوعية والشكلية والجماليـــة وحـــل شفراته ومنظوماته .

ولما كان من الحق أن نقول إن الإنتاج الإبداعي في الشعر العربـــي (قديمه وحديثه ، فصيحه ودارجه ، قصيده ومسرحه) يسهم إسهاماً فعالاً فـــي تربية وجداننا ودعم قيمنا وعاداتنا وسلوكنا الإيجابي ويحض على دحض مـــا كان سلبياً على المستويات الاجتماعية والاقتصادية والسياســـية والشـــعورية والإعتقادية ، وفي تربية حاسة النقد والتحريض الوطنـــي والسياســـي لـــدي المواطن المصري - فيما كتب الشعراء المعاصرون (صلاح عبد الصبور وعبد الرحمن الشرقاوي وعبد المعطي حجازي وأمل دنقل ومهدي بنـــدق ومحمـــد إبراهيم أبو سنة وأحمد سويلم) وقبل هؤلاء (شوقي وحـــافظ وعزيـــز أباظـــة وعليمحمود طه وإبراهيم ناجي والبارودي)إلى جانب شعراء العرب الكبار من

القدماء من أمثال (المتنبي والمعري وأبي تمام والبحتري) والمعاصرين من أمثال(نزار قباني ومحمود درويش وأبي القاسم الشابي والرصافي والجواهري والزهاوي وبسيسو والأخطل الصغير وبلند الحيدري وشوشة وفقي وعبد العليم القباني وفوزي خضر وغيرهم) وفي مجال الشعر العامي (بيرم وجاهين وبديع خيري وفؤاد حداد وأبو بثينة وكامل حسني وغيرهم) فمن الحق أن نقول إن الإنتاج الإبداعي في شعر العامية الذي أبدعه (بيرم التونسي وصلاح جاهين وفؤاد حداد وأبو بثينة وبديع خيري) قد أسهم بفاعلية حقيقية في تربية وجداننا الشعبي ، لذلك رأيت الحض على هذا الإبداع ، وذلك بوساطة قراءته قراءة : " تعبيرية وجمالية ونقدية " والدعوة العملية إلى تجسيده بالتعبير الصوتي تواصلاً مع كنوز لغتنا الشعرية ، الفصيح منها والعامي ، العمودي منها والمرسل والمتحرر .

وقد وجدت أن ذلك يتحقق تأسيساً على الأصول والأسس المنهجية في الدرس والأداء – على النحو الذي حددته في المنهج الذي تصدر هذه الدراسة التطبيقية – وقد وجدت في نفسي ميلاً شديداً نحو قصيدة للمتنبي لأبدأ بها درس الأداء التعبيري الصوتي وهي قصيدة (مالنا كلنا جو يا رسول) (١) نظراً لطبيعة المستويات الشعورية والنفسية وروح النقد الذاتي ، وما تعكسه على المستوى الذاتي من تبرير وسماحة وحزن وتناقض ، وعتاب يكشف عن طبيعة الإنسان المتيم حباً ، ولما تضمنته هذه المشاعر المتناقضة من صور قريبة من مجتمعاتنا المعاصرة وما يتناوش الإنسان المعاصر من الأحزان

---

(١) المتنبي: أبو الطيب أحمد بن الحسين الجعفي الكوفي الكندي(٣٠٣ هـ قتل في رمضان ٣٥٤هـ) ديوانه، ط القاهرة ، المركز العربي للبحث والنشر ١٩٨٠م ص ص ٣٢٣، المركز العربي للبحث والنشر ١٩٨٠م ص ص ٣٢٣-٣٢٦ .

والآلام ومدى تحمله لذلك كله .

من نص القصيدة (١)

ما لنا كلنا جو يا رسول
أنا أهوى وقلبي المتبول
كلما عاد من بعثت إليها
غار مني وخان فيما يقول
أفسدت بيننا الأمانات عينا
ها وخانت قلوبهن العقول
تشتكي ما اشتكيت من ألم الشوق
إليها والشوق حيث النحول
وإذا خامر الهوى قلب صب
فعليه لكل عين دليل
زودينا من حسن وجهك مادام
فحسن الوجوه حال تحول
وصلينا نصلك في هذه الدنيا
فإن المقام فيها قليل
من رآها بعينها شاقه القطان
فيها كما تشوق الحمول
إن تريني أدمت بعض بياض
فحميد من القناة الذبول

---

(١) القصيدة في ثلاثة وأربعين بيتاً ، نتمثل منها مقطعها الغزلي وهو في خمسة عشر بيتاً .

صحبتي على الفلاة فتاة

عادة اللون عندها التبديل

سترتك الحجال عنها ولكن

لك منها من اللمى تقبيل

مثلها أنت لوحتنى وأسقمت

وزادت أبهاكما العطبول

نحن أدري وقد سألنا بنجد

أطويل طريقنا أم يطول

وكثير من السؤال اشتياق

وكثير من رده تعليل

لا أقمنا على مكان وإن طاب

ولا يمكن المكان الرحيل

أولاً : فى الدراسة البنائية للنص

قصدت ببناء النص أسلوب البناء (الكلمة/الجملة/العبارة/التصريف/الصوامت/الحركات/المقطع/القطع والوصل/التعريف والتنكير/التخلص).

الإطار البنائي العام : البناء هنا تقليدي ، تأسس على مقدمة غزلية طويلة ، أشبه ما تكون من حيث العاطفة ببكائية أو هي نفثة حزن عميقة وطويلة ، تعتب على الصديق وعلى الحبيبة كليهما معاً ، وتنعى الصدق الذي افتقداه ، وهي في الوقت نفسه تلتمس لكل منهما العذر ، بل هي تلتمس العذر للحياة كلها. كما تعكس خبرة السنين، وتجربة الإنسان في لحظة تطهر وسمو.

والقصيدة كاملة انبنت على مقدمة طللية ورحلة نفسية معنوية ، أو هي تمهيد واستعداد للرحيل إلى الممدوح ، ثم مديح على البعد ، وهي بذلك

شأنها شأن بناء القصيدة العربية القديمة ، غير أن التجديد والإبداع فيها قائم على الارتحال (دون رحلة مادية والمدح عن بعد - دون انتظار للعطايا وهو ما يجسد حب المادح للممدوح .

وفي المقدمة الغزلية - موضع اهتمامنا - تطويل على غير عادة المتنبي في بناء قصائده ، وهي لامية .

والقصيدة من حيث الترابط لا يحبكها سوى الجو النفسي العام أو الحالة النفسية المسيطرة على الشاعر نفسه ، حالة الشجن والتفهم الإنساني الأكثر سماحة .

وهي من حيث بناؤها الأسلوبي قد جاءت على هيئة تساؤل استنكاري في أبياتها الأربعة الأولى " مالنا كلنا جو يا رسول " فدافعه الاستنكاري الذي يعقبه بتعليل : " أنا أهوى وقلبك المتبول " وفي تعليله الاستنكاري رجوع عن الاستنكار :

أفسدت بيننا الأمانات عينا
ها وخانت قلوبهن العقول

وفي تعليل للخيانة بعد استنكاره وعودة للاستنكار : " تشتكي ما اشتكيت من ألم الشوق إليها " يعقبه التعليل " والشوق حيث النحول " وهي التكذيب تكذيب العاذل :

وإذا خامر الهوى قلب صب
فعليه لكل عين دليل

والقصيدة في مقطعها الغزلي (الخمسة عشر بيتاً الأولى موضع دراستنا)قائمة على السببية والتعليل مرتكزاً على استنكار يعقبه تعليل،وهو نوع

من الرجوع (كما يعرفه أصحاب علم البلاغة) وقد عرفه " صاحب الصناعتين " (١) بقوله : " هو أن يذكر شيئا ثم يرجع عنه " .

ولقد أظهر هذا الرجوع ما بين الاستنكار وتعليله – الحالة النفسية التي كان الشاعر يمر بها وقد ساعدت على ظهورها في استخداماته لحرف العطف (الواو) لقطع الكلام وأخذه في غيره أو قطع موضوع أو فن أسلوبي وانتقال إلى غيره ثم رجوع إلى تمام القول الأول (٢) فهو المحب وتلك قضية رئيسية ومظهر حبه يشخصه قلب صديق خائن لرسالته وهي قضية فرعية ، والأولي صادقة والثانية كاذبة ، والخيانة مترتبة على الغيرة ، فالخيانة نتيجة والغيرة سبب وهما عاطفتان يربطهما بحرف العطف (الواو) وهكذا فقد وظف حرف العطف ثماني عشرة مرة .

في المقدمة الغزلية للقصيدة ، وكذا في استخدامه للحروف اللينة ما يشيع جو الهمس ، ويبتعد عن مناطق الجهر ومن أهمها حرف (الميم) وقد استخدمه ثلاثا وثلاثين مرة ، وحرف (النون) وقد لجأ إليه في تسع وأربعين لفظاً من المقدمة الغزلية هذا إلى جانب قافيته اللامية ، فهذه حروف تحتاج إلى كمية كبيرة من الهواء حتى يتحول كل حرف منها إلى وحدة صوتية وذلك نظراً لضعف مخرجها الصوتي ، بينما استخدم حرف (القاف) وهو من حروف القلاقل تسع عشرة مرة .

---

(١) أبو الهلال العسكري (الحسن بن عبد الله بن سهل بن سعيد بن يحيى بن مهران ، المتوفى سنة ٣٩٥ هـ حسب ما رأي ياقوت الحموي) بكتاب الصناعتين : الكتابة والشعر - تحقيق على محمد البجاوى ومحمد أبو الفضل إبراهيم . صيدا - بيروت، المكتبة العصرية سنة١٤٠٦هـ- ١٩٨٦م، ص ٣٩٥

(٢) قدامة بن جعفر ، نقد النثر ، تحقيق د. طه حسين وعبد الحميد العبادي القاهرة ، مطبعة مصر ، شركة مساهمة مصرية ١٩٣٩ ، ص ٧٥ .

ثانيا : في الدراسة الدلالية لأحوال النص

يعنى الدرس الدلالي لأحوال النص بالمضامين وما وراء المضامين (معنى المعنى) وما توحي به المضامين من خلال السياق النصي وثقافة التلقي وخبراته . ولئن كنت قد رأيت أن قصيدة المتنبي – موضوع الدراسة – قد انبنت على عنصر (الرجوع) بلاغيا من حيث إطارها الأسلوبي العام ، حيث ينطلق بناؤها الفني من فكرة هجومية ثم يتراجع عنها إذ يستخدم أسلوب الاستفهام الاستنكاري ثم يقوم بتبرير الفعل الذي استنكر حدوثه سواء كان هذا الفعل من صديقه حامل رسالته العاطفية ، أم كان من حبيبته نفسها ، بما يوحي بالسخط ويوحي بالرضا والاستسلام للأمر الواقع الذي يعارضه ويستنكره ، فهو بعد أن يستنكر خيانة رسوله إلى محبوبته في البيت الأول ، ويدعم هذا الاتهام بالشاهد ، ويعمم صفة الخيانة على كل الرسل الذين بعث بهم إليها ، ينسب الدافع إلى خيانتهم له إلى صفة في الإنسان على الإطلاق ، وهي (الغيرة) ذلك الشعور الذي لا يبارح الإنسان في أي مكان وزمان ، وفي ذلك يقول الرسول (صلي الله عليه وسلم) ثلاث لا يسلم منهن أحد : الطيرة والظن والحسد ، قيل فما المخرج يا رسول الله ؟ قال : إذا تطيرت فلا ترجع ، وإذا ظننت فلا تحقق ، وإذا حسدت فلا تبغ " . ورسول المتنبي إلى حبيبته لا شك حاسد ، ولكنه ليس حاسدا باغيا – وهو ما قدره المتنبي فيما يبدو – لذلك رجع المتنبي عن خصه بالاتهام لأن الحسد صفة كل من شعر بالفقد حتى ولو كان غير محتاج – من ناحية – ولأن الحسد نفسه لم يصل صاحبه فيه إلى حد البغي ، لذلك نقض المتنبي ادعاءه ورجع عنه :

كلما عاد من بعثت إليها

غار مني وخان فيما يقول

ووجه اتهامه المبرر لما فعله كل رسول يرسله إلى محبوبته إلى (جمال عين المحبوبة نفسها) :

أفسدت بيننا الأمانات عينا

ها وخانت قلوبهن العقول

ولكن الاتهام هنا يتضمن المدح ، فهو محمل بفكرة أو بصفة قبيحة وهي (الخيانة) وهي صفة مكتسبة ، وهي رد فعل صفة لصفة مخلوقة وهي (جمال عيني حبيبته) فالجمال استدعي قبح الفعل (الخيانة) وهو بذلك ينفي عن رسله اتهامه لهم ، باتهامه لعيني حبيبته ، ثم هاهو يرجع عن اتهام حبيبته بإرسال الاتهام إلى جنسها كله إلى النساء جميعهن ، فهو ينتقل من التخصيص إلى التعميم ، فيصبح فعل الرسول فعل الرسل من الرجال ، ويصبح حسن عيني الحبيبة للرسل من الرجال على خيانة الشاعر وقد ائتمنهم على حمل رسائله إلى محبوبته طبيعة في النساء كلهن وهي أصيلة إذ أن عقول النساء دائما تخون قلوبهن. الشاعر إذا يستنكر الخيانة ويبررها في الوقت ذاته في مناقضة جدلية لنفسه إذ يلوم صديقه ويعدل عن ذلك ليوجه اللوم إلى كل أصدقائه – رسله – ويعدل عن ذلك ليلقي اللوم على حبيبته ، ثم يعدل عن ذلك ليلقي اللوم على جنس المرأة بأكمله . وهو مع كل اتهام يضع الدافع أو العلة من وراء اتهامه ، فعلة الرسول إلى خيانته هي (الغيرة) وهي من الحسد – هنا – والأنانية ، علة الرسول ، غير أن العلة الأولي ترتبت على علة أنتجتها وهي عاطفة الغيرة ، وهي في الخلق كلهم – مطبوعين عليها في غريزتهم – وهذا يشكل أحد مستويات التعليل في البناء الدلالي لتلك القصيدة ، فالعلة خاصة وذاتية وهي جماعية وعامة ومطلقة في آن واحد . وهي علة مركبة (غيرة فخيانة) عند الرسل فرادي وجماعات وعند البشر كلهم : مطبوعة (الغيرة) ومكتسبة (الخيانة) .

أما المستوى الثاني : من مستويات العلة في هذا المقطع الشعري الصراعي الجدلي لأنه ينقل صوتين للشاعر نفسه يجادل أحدهما الآخر ، أحدهما يوجه الاتهام والآخر يقوم بدور الدفاع ، وهو ما يجسد عاطفة الحب عند الشاعر – إذ أنه يلتمس لكل من يتهمه العذر – والإنسان لا يلتمس العذر إلا إذا كان منصفا ، وكان يحمل قلب إنسان لا يعرف الكراهية ، فهو يتمثل في علة الحبيبة نفسها ، وهي هنا علة مخلوقة من ناحية (جمال عينيها) وهي مكتسبة وذاتية من ناحية ثانية (جاذبية عينيها للرجال) مع إدراكها لتلك الميزة واستثمارها !! وهي علة مركبة أيضا من الذاتية الفردية والذاتية الجماعية لجنس النساء جميعهن ، لأن خيانة الصديق نابعة من رفع الطرف عند الحبيبة في مباهاة بجمال عينيها بدلا من غض الطرف وقصر النظر على الحبيب ، وفي ذلك خيانة لأن إفساد الأمانات هو نوع من الخيانة ، فعلة الرسل إليها هي رد فعل لعلتين : علة الحبيبة ، وعلة في الرسول ، كما أنها علة في النساء جميعهن وعلة في الرجال جميعهم .

جدل الصورة في قصيدة المتنبي

إن الشاعر حين يلقي اللوم على حبيبته لأن جمالها أغري صاحبه فهو يعطيه العذر ، وفي ذلك يظل جدل عند المتنبي لأن لومه لها هو نفسه تغزل فيها، وإشادة بسحر جمال عينيها وعدم قصر التقلب عليها وحدها دونا عن سائر جنسها ، فالتقلب الأنثوي صفة عامة في النساء في كل عصر وكل مكان . ويتبين الجدل في الصورة الشعرية – هنا – في خروجه من تخصيص الصفة بقصد توكيد صفة وتأكيد خبر خيانةالصديق الرسول لأنه خبر يلزمه

اليقين ، واليقين " يلزم العقل الإقرار بصحته " كما يقول قدامة بن جعفر. (١)

وإذا كان الجدل يقصد به إقامة الحجة فيما اختلف فيـــه (٢) وكـــانت القضية التي يطرحها في خطابه الشعري مختلفا عليها منه هو نفسه ، فـــهو بعد لم يقر بها، لأنه محب تتحكم فيه عاطفته ، لذلك يصوغ صوره في أسلوب جدلي بين نبرة صوته متهما الرسل والحبيبة ونبرة صوته الذي يعيره للدفـــاع عن المتهمين بأسلوب يمكن تسميته بالنظم الانعكاسي الفردي ، ولا يجد سبيلا له إلى تحقيق ذلك اللون الجدلي في خطابه سوى العلة أو التعليل أو مسلسلة التعليلات المتوالية والمترابطة. وإذا كان " الجدل إنما يقع في العلة "(٣) وكان استنكار الشاعر قد تبع بعلة فإن القول : إن البناء الدلالي قـد تأسـس علـى أسلوب جدلي في خطاب الشاعر يكون صحيحا .

ولما كان طلب العلة أو التعليل لازما لأمر من أمرين أولهما أنـك "لا تعلمها لتعلمها "أو لأنك كما يقول قدامة" تعلمها ليقر لك بها "(٤) فإن المتنبـي هنا يعلل فعل الخيانة على المستويين الخاص (الذاتي) والعـام (الموضوعـي) وهو عالم بها فهو إنما يأتي بالعلل هنا حتى يقر بها هو نفسه قبل أن تدعـو متلقي خطابه الشعري (مضمون خطابه) إلى أن يقتنع بقضيته فيتخذ صفة فـي إدانة خيانة الأصدقاء وخيانة الحبيبة ، ويقنعهم إلى جانب ذلك بصفحه وسـعة أفقه وفهمه التام للطبيعة البشرية والأنثوية على وجه الخصوص !! وما كـان صفحه ذلك إلا رغبـة أكيدة منه للإبقاء على ما يربطه بحبيبته . ودليلا على

---

(١) قدامة بن جعفر ، نقد النثر ، تحقيق د. طه حسين وعبد الحميد العبادي القاهرة ، مطبعة مصر، شركة مساهمة مصرية ١٩٣٩ ، ص ٢٨ .

(٢) قدامة ، نفسه ، ص ١١٧ .

(٣) نفسه ، ص ١٢٠ .

(٤) نفسه ، الصفحة نفسها .

استمراره في حبها وإقرارا منه عن طريق الإضمار بأنه يتمتع بنعمة مقيمة ، لأن ما حدث كان متوقعا حيث الصفة التي جبلت النساء جميعهن عليها ، فإن وجدت عند حبيبته فهي عند كل امرأة . غير أن ما حدث من الرسول الأخير الذي أوجب هذا الخطاب الشعري - المصطنع بصوتين تصويريين مختلفين للشاعر - لم يكن متوقعا فيما يبدو - لذلك كان الاستنكار في صيغة تساؤل ، والتساؤل طلب ، والطلب هنا سؤال عن الكيفية، إذ كيف حدث منه ما حدث ؟! وسؤال عن السببية : لم وقع من الصديق ما وقع ؟! والسؤال عن السببية يأتي في نهاية أنواع البحث ، والسؤال أنواع حددها قدامة بن جعفر بتسعة أنواع لقياس أوجه الاستدلال (١) وخصها بالسؤال : عن علل الموجودات عند البحث عن طريق الجدل والحجة عن الصدق والكذب والباطل في العلة أو الدافع إلى الفعل المستنكر منه والذي يدعونا - قطعا - إلي استنكاره - ولكن دون حدة - .

والمتنبي بعد أن ينتهي من عرض القضية بجوانبها الخاصة والعامة بدوافعها وعللها خلال تبنيه لصوت عاطفته ، ولصوت عقله معا في تقسيم متوازن في الصور الشعرية لخطابه يتجرد بصوت المنطق فيه ليناقش طرفا من أطراف الاتهام - صاحب الفعل الظاهر المؤثم منه في عصره - :

" تشتكي ما اشتكيت من ألم الشوق إليها ... "

وبتوكيد خلو الشاكي من الصفة التي يدعيها يحققه البيت التالي له :

" وإذا خامر الهوى قلب صب "

فالرسول يزعم أنه يعاني ألم الشوق إلى تلك الحبيبة التي يزاحم الشاعر في حبه لها وأنه مغرم بها أشد الغرام ، وهو بذلك واصف لحال من حالاته . فما هو دليله على صدق ما وصف به حاله ؟ وكيف تقاس مثل هذه الصفة للتأكد

---

(١) نفسه ، ص ص ٢٦-٢٧ .

من صدق اتصافه بها ؟ تقاس بموازنة بين هيئة العشاق المحبين وهيئة ذلك المدعي :

" والشوق حيث النحول فعليه لكل عين دليل "

ولأن (النحول) و(ذبول العينين) علامات على صفات ظاهرة تتخذ قرينة لقياس حال المحب الصادق لكثرة ما يعاني من شوق وسهر وتفكير وصدود عن الطعام والملذات وما يصاحب ذلك ويترتب عليه من ضعف جسماني وعلة نفسية ، لذلك استخدمها الشاعر في قياس كذب المدعي والإقرار به ومن ثم استخلاص النتيجة أو البرهان ، ليس خدمة لذلك المدعي بل خدمة لنفسه من ناحية وكشفا لحبيبته وطلبا لتقيدها بالشاعر نفسه ، وهي في الوقت نفسه درس وعبرة لكل محبوبة عبر العصور ، ولكل عاشق وهو بعد أن ينتهي من إثبات بطلان الصفة التي يدعيها صديقه الذي خانه ورده إلى نحره ، ويشعر بالاطمئنان إلى أنه مسيطر على الموقف العاطفي ، وأن الأمر قد استتب له عاطفيا وأن حبيبته قد خلصت له وحده ينتقل من طلب الإثبات إلى طلب التمني وذلك في تداخل زمنين في زمن واحد إقامة للتكثيف الشعري وحتميته ، فهو ينتقل من حالة الاستنكار والعتاب إلى حالة الغزل ، ينتقل من حالة الدفاع إلى حالة الالتحام ، ومن حالة السلب إلى حالة الإيجاب حيث لا وسيط بينهما ولا عذول وحيث الاتصال المباشر بديلا عن الخطاب غير المباشر الذي وجهه إلى الرسول (المحب المدعي) :

زودينا من حسن وجهك مادام

فحسن الوجوه حال تحول

والشاعر في كل الأحوال ملتزم باستخدام ملاط البناء ومادته نفسها تلك التي التزم بها منذ بداية إنشائه لقصيدته وهي(كلماته ذات الحروف اللينة) و(أدوات القطع والعطف) تلك التي تمكنه من تغيير اتجاه أسلوبه أو تغيير موضوعه بآخر مع العودة متي رأي ذلك مطلوبا وفيه ضرورة إلى كلامه

السابق مع توظيف أساليب (الاستفهام والخبر والعرض والتوكيد والإيضاح والاحتجاج والتعليل) والشكل الأقرب إلى البناء الهندسي مع التنويع في استخدام تلك الأساليب والتكرار في الإطار العام للأسلوب ، حيث يسير البناء في خطين متوازيين أحدهما يستنكر الصفة أو الحالة والآخر يعلل الاستنكار بما يؤكد دوره ويدعم مصداقيته بنفي وجود صفة ما عند الرسول بأسلوب ظاهر وألفاظ صريحة ليثبتها لنفسه فيما وراء المعنى الظاهر خلال معنى المعنى . فعدم ظهور دلائل الحب على الرسول إثبات لها في عيني المحب الشديد الهيام لأن غياب اشتعال الهوى عند المحب المدعي صديقا كان أو حبيبة دليل على عدم الكذب .

ولا شك أن وحدة الأسلوب في البناء تدعم وحدة الإطار العامة للدلالة في هذه المقدمة الغزلية حيث يتردد الاستنكار والتعليل في كل بيت ويتكرر الطلب ويتنوع ما بين التساؤل والتمني : "وصلينا نصلك في هذه الدنيا" وعلته في ذلك عدم ثبات الأحوال وانقضاء الأعمار لقصر زمنها : " فإن المقام فيها قليل "، وهي علة عامة تصيب كل الأحياء وتلك صفة في الحياة ، والحكيم من يحتاط لذلك فينظر للأمر خلال منظار دنيوي، فيتزود بالنظر إلى الأحبة ويطفئ شوقه إليهم، مثلما يفعل المحب المودع للمرأة التي يحبها ويشتاق إليها عندما يحملها ركب السفر ، فهو إذن يطلب من حبيبته ألا تحرمه من التطلع إلى وجهها الجميل – طالما ظل على جماله – وذلك قبل أن يفقد نضرته وجماله لأن دوام الحال من المحال ، كما يطلب منها أن تصله حتى يصلها لأن الحياة قصيرة..وهو هنا يلتزم منطق الحياة في واقعية وأدب حديث مع المرأة وتظهر واقعية تفكيره في تعليل طلبه(تغير الحال)و(قصر الحياة)ويظهر أدب حديثه في فهم طبيعة المرأة وفهم تقاليد التعامل معها ، وذلك بتقديمه لفعلها على فعله "وصلينا نصلك" فالوصل يكون منها هي أولا فهو يقدم المرأة على الرجل ، ويظهر لها التقدير والأدب في المعاملة .

المبحث الثاني : حياة النص الشعري

□□□□□□□

مصدر الهوية الجمالية في الصورة الشعرية

إذا قلنا إن تكوين الصورة الجمالية هـو نتـاج اجتمـاع عنصريـن نقيضين كالحركة والسكون أو الكتلة والفراغ، أو عنصرين متماثلين ومتباينين في آن واحد ، فإن ذلك الإقرار يلزمه التأصيل حتى تكون له مصداقية .

ولما كان هذا الرأي قد انطلق من عمومية ما فوجب إثباته انطلاقـا من التحليل الجزئي لإبداع ما . ولذلك نقف عند بعض أبيات من قصيدة لشاعر عربي قديم هو (الصمة بن عبد الله القشيري) حيث يقول :

أقول لصاحبي والعيس تهوى
بنا بين المنيفة فالضمار
تمتع من شميم عرار نجد
فما بعد العشية من عرار
ألا يا حبذا نفحات نجد
وريا روضة بعد القطار
وأهلك إذ يحل الحي نجدا
وأنت على زمانك غير زاري
شهور ينقضين وما شعرنا
بأنصاف لهن ولا سرار

تحرير الصورة الجمالية : لو اتخذنا من عنصري الحركة والسـكون ركيزة لتكوين الصورة الجمالية فإننا نعمل على تحريـر الصـورة الصوتيـة وسكونها وحركة الصورة الحركية وسكونها، والتأثير الجمالي لاجتماعهما في

وحدة الصورة الشعرية .

الحركة في الصورة الصوتية :

تتمثل في إعلان القائل (الشاعر) لصاحبه ، بلفظة " أقول " وهى فعل تمهيدي يؤدي إلى موضوع القول .

تتمثـل في موضوع القـول : (التمتـع) بشميم زهـرة مـن نبـت منطقة نجد.

الحركة في الصورة الحركية :

وتتمثل في قوله " والعيس تهوي " و " يحل الحـي " ففـي حركـة الركائب وهي تحمل (الشاعر) وتحمل (صاحبه) السامع في اتجاه المكان الـذي يقع بين منطقتي (المنيفة) و(الضمار) تكمن الحركة وفي حلول الأهل منطقـة (نجد) تكمن الحركة. وإذا كانت الصورة الجمالية تتكون من عنصرين نقيضين يجمعهما تكوين فني ما وتبينا منهما عنصرا وهو عنصر(الحركة)فوجب تحري العنصر النقيض له في ذلك التكوين الذي ضمهما .

إن في الصورة توحدا في الفعل مع تنوع الفاعل أو اختلاف الفاعلين:

الفاعل في الصورة :

١ - صاحبان : صاحب المشورة والمنفذ لها (راكبا العيس).

٢ - ناقتان : حاملتا الصاحبين .

فالفاعلون : بشريان وحيوانان .. وبينهما اختلاف في النوع والفعل متوحد مع تدرج : (فعل ظاهر من خلال حركة العيس وهي تهوي)... (فعل سـاكن مـن خلال حركة الراكبين على ظهري الناقتين) ، فالاختلاف قائم في الحركة بيـن العيس وراكبها .. العيس في حركة والركاب في حركة أيضا ولكنـها حركـة ساكنة .

دور الروابط في صنع الصورة الجمالية :

وهي الحروف والأساليب : أسلوب الشرط – النداء – العطف – النفي – الإثبات – أسلوب التفضيل – الطلب .

فأسلوب الشرط وجوابه المقترن بالفاء واجتماعه مع أسلوب الطلب وأسلوب النفي في قوله :

" تمتع من شميم عرار نجد
فما بعد العشية من عرار

يحقق تعليل الطلب : (هدف الطلب) فالتمتع من شميم أزهار العرار الصفراء ورائحتها الذكية بسبب الحرمان من التمتع مستقبلا حيث سيكون الرحيل عن المنطقة نفسها . وفي ذلك خصوصية المكان أزهار العرار ذات الرائحة الذكية ليست في مكان غير مكان تواجد المخاطب والطالب وأسلوب الشرط المقترن جوابه بالفاء هنا يصنع تعليل طلب الطالب ويفيد أسلوب النفي قصر وجود حالة التمتع بهذا النوع من الأزهار على ذلك المكان على وجه الخصوص ويفيد الأسلوب الطلبي في قوله (تمتع) الاستزادة واستشعار الفقد وشدة الانتماء إلى المكان .

وتصنع كل هذه المعاني قيمة جمالية إذ تؤدي إلى خلق متعة سمعية لدى المتلقي من خلال تلازم المفردات في نظام الصورة حتى تظهر نتاجا يتوحد فيه الكلي مع الفردي ليتحولا إلى الخصوصية فالتمتع صفة عامة أو كلية تخص كل صاحب حاسة والشم حاسة لدى كل كائن حي ، غير أن شميم عرار نجد وإن كان متاحا لكل من في منطقة نجد في فصل الربيع إلا أنه هنا (في الصورة) مقصور على صاحب الطلب وصديقه، لأنهما راحلان في الصباح وليس أمامهما في نجد إلا تلك الليلة . ومن هنا فإن ما هو كلي يتوحد مع ما هو فردي لينتجا معا صورة خاصة .

التدرج في التعليل ودوره في صنع القيمة الجمالية في الصورة الشعرية :

إن في تدرج التعليل قيمة توكيدية تستهدف إقناع المخاطب بقيمة الفعل المطلوب منه أدائه . والشاعر في هذه القصيدة يعلل على لسان الطالب أسباب طلبه من صديقه أن يتمتع للمرة الأخيرة من شميم زهرة العرار بالرحيل عن موطنهما الذي يترتب عليه الحرمان من نفحات نجد ومن ريّا روض نجد بعد موسم الأمطار ، حيث تتحول إلى حديقة مزدهرة ، كما يترتب عليه حرمانك من الأهل وقيامك بينهم دون أن تهتم بشئونك لقيامهم عنك بذلك الأمر وحرمانك من عدم الشعور بانقضاء الوقت لأنك بين عشيرتك وفي حيّك.

إن في هذا التدرج ما يعمق فكرة الحرمان ومن ثم يدفع السامع دفعاً نحو إنجاز الطلب الذي سأله في مطلع الأبيات : "تمتع" .

تعدد الأساليب في الصورة الشعرية الواحدة :

إن في اجتماع أساليب متعددة في صورة واحدة ما يدل على التراكيب في الصورة فتكرار حرف العطف مع تنوعه ما بين (الواو) و(الفاء) في البيت الأول :

أقول لصاحبي والعيس تهوى
بنا بين المنيفة فالضمار

وتعدد الأساليب في البيت الثاني ما بين الطلب والشرط والنفي :

تمتع من شميم عرار نجد
فما بعد العشية من عرار

والنداء والعطف وأسلوب التفضيل في البيت الثالث :

ألا يا حبذا نفحات نجد

وريّا روضه بعد القطار

بما فيه من خصوصية وقصر روضة نجـــد دون غيرهـا بالنفحـات وقصـر التفضيل لها دون غيرها من المناطق مع أن الروض ونفحاتها نتـاج طبيعـي يعقب موسم الأمطار في كل الأماكن والربوع التي تصيبها الأمطـار الغزيـرة المتتالية في موسم واحد .

وأسلوب العطف وأسلوب الشرط في البيت الرابع :

وأهلك إذ يحل الحي نجدا

وأنت على زمانك غير زاري

وأسلوب العطف مع أسلوب النفي في البيت الخامس من قصيدة الصمـة بـن عبد الله القشيري :

شهور ينقضين وما شعرنا

بأنصاف لهن ولا سرار

فهذا التعدد الأسلوبي يصنع نوعاً من التوكيد التعليلي لطلب التمتـع (بشـميم عرار نجد) .

ولا شك أن التدرج والتعدد والتوكيد والتكرار فـي صـورة الحركـة والسكون واجتماعهما في الصورة الشعرية تخلق مجتمعة القيمة الجمالية فـي النص الشعري .

المبحث الثالث

المسكوت عنه بين هوية الأداء وهوية التلقي

[قراءة جمالية نقدية لرباعيات صلاح جاهين]

قراءة ليست للجميع :

قلائل هم الشعراء الذين كتبوا الشعر بأسلوب الرباعيات ونذكر منهم عمر الخيام في رباعياته التي ترجمها الشاعر الغنائي أحمد رامي وكذلك نذكر منهم بيرم التونسي ورباعياته بشعر العامية أو الزجل ونذكر منهم الشاعر السعودي حسن فقي وفؤاد قاعود ثم نتوقف عند رباعيات شاعر العامية صلاح جاهين لنقرأها قراءة ذات مستويات سبع وذلك على النحو الآتي :

القراءات السبع لرباعيات صلاح جاهين :

[قراءة فلسفية ، قراءة نقدية ، قراءة شعرية ، قراءة جمالية ، قراءة صوتية تعبيرية ودرامية ، قراءة حركية تعبيرية ودرامية ، قراءة لحنية وغنائية] .

هل جرب واحد من القراء الأعزاء قراءة قصيدة أو نص ما بأكثر من أسلوب للقراءة ، إن تجربة القراءة المتعددة المستويات لنص واحد قصيدة أو قصة أو مسرحية أو رسالة تعد في نظري متعة لا تدانيها متعة عند من يقرأ أو إن شئت فقل عند من يحب القراءة ويتخذها هواية .. فإنك كما لا تستطيع أن تستحم في النهر مرتين كما يقول الفيلسوف القديم . كذلك لا تستطيع أن تقرأ النص قراءتين لأن تيارات النص الواحد نفسه تتغير عند قراءتك الثانية له وتتغير عند قراءتك الثالثة والرابعة وعند كل مرة تعيد فيها القراءة ، تماما مثلما يتغير النهر عند كل مرة تنزل فيها إليه مع أن الموضع الذي تنزله في

في المرة الأولى هو نفسه الموضع الذي تنزله في كل مرة حتى ولو تجـــاوز نــزولك المرة الألــف ، ذلك أن التيارات في حركـــة وكــل شيء فــي حركــة دائبـــة ومتقلبــة .

وعلى ما تقدم فإني أدعو القادرين على القراءة ذات المستويات لنقرأ معاً رباعيات صلاح جاهين ، وربما نكتشف معاً أن (القراءة للجميع) !!

تأملوا معي هذه الرباعية الجاهينية :

" مرغم عليك يا صبح مغصوب يا ليل
لا دخلتها برجليّه ولا كان لي ميل
شايلني شيل دخلت أنا في الحياة
وبكرة ح أخرج منها شايلني شيل
عجبي

هلاّ جرب أحدكم قراءتها سبع قراءات ؟! فلســفياً ونقديــاً وشــعرياً وجمالياً ودرامياً بالصوت ودرامياً بالحركة ولحنياً أو غنائياً ؟!

حينما يتحقق ذلك فإن قراءة الرباعية تصبح عندئذ قراءة للجميع .

مستويات القراءة :

القراءة التأملية الفلسفية للرباعية : (إشكالية الجبر)

تشير القراءة الفلسفية (التأملية) إلى التأكيد على أن الميـــلاد يقيــن وأن الموت يقين وكليهما جبر .وهذا اليقين يؤكد قوة الإيمان . وهـــذا يجعــل الرباعية تدور في إطار الفكر الفلسفي المثالي المؤمن ، حيث يسقط الشـــاعر أفعاله التي فعلها – ما بين دخوله الحياة جبراً وخروجه منها جبراً – لأنه غير مسئول عن فعلها لأنه مرغم عليها قبل أن يولد ، ومن ثم فإن محاسبته علـــى كل ما فعل تسقط عنه . والمغزى الذي نأخذه من هذه الرباعية : أن الجبر هو الأساس في هذه الحياة فالإنسان مسيّر وليس مخيّراً .

القراءة النقدية للرباعية : [إشكالية الشكل والمضمون]

والقراءة النقدية تعد مرحلة أكثر تعقيداً من القراءة التأملية لأن القارئ الناقد لا ينطلق من التأمل وإن كان هو الأساس الذي يشكل المهمة الأولي لقراءته النقدية ، بمعنى أنه يقرأ النص قراءتين : الأولي تأملية ، أما الثانية فهي تحليلية . طبقا للنقد - في اتجاهاته القديمة والحديثة (الحداثية) أما نقد ما بعد الحداثية فيقوم على التفكيك لا التحليل . والتحليل يفرق بين الإيجابي والسلبي من عناصر العمل الإبداعي موضوع القراءة .

وقد تتم القراءة النقدية عبر منظار نقدي موضوعي أو بوساطة منظار نقدي سيميولوجي وقد يقرأ العمل الإبداعي بمنظار الأسلوبية النقدية أو بمنظار التفكيكية النقدية أو بمنظار الشكلانية. وما أكثر المناظير النقدية الحديثة . غير أن وجود منهج للقراءة النقدية يوجه نظر القارئ أو المتلقي الناقد إلى ثلاثة اتجاهات :

•• الاتجاه الأول : مادة النص أو الإبداع وشكله (كيفية وجود المادة وتشكلها) .

•• الاتجاه الثاني : سببية وجود هذه المادة في ذلك الشكل وسببية وجود الشكل على ذلك النحو الذي ظهر عليه .

•• الاتجاه الثالث : تقدير قيمة تزاوج المادة مع الشكل الذي نسقت فيه وتقدير قيمة تزاوج ذلك الشكل مع المحتوى (الموضوع) الذي استدعاه وأتتمنه على إظهاره ونشره للوجود (تقدير نوعية النص أو الإبداع واتجاهاته الفنية).

ولتبسيط ذلك نعرض لخطوات التقدير أو (النقد) في قراءتنا للرباعيات :

(١) القراءة التأملية: تعطينا المغزى. والمغزى يتمثل في إن الشاعر يريد أن يقول لنا إن الإنسان مسيّر وليس مخيّراً . وهــو مغزى فلســفي متصل بتأمل الكون وأحوال الإنسان فيه (تفاعلات الإنسان مع الكـون ودوره في حركته) .

(٢) القراءة النقدية : تعطينا الكيفية التي حقق بها الشاعر هذه المقولـة : (الإنسان مسيّر وليس مخيّراً) بحيث يمتعنا عن طريق الأســلوب أو الشكل الذي ابتكره ويقنعنا بصدق هذه المقولة التي تبناها (صدقــها الفني قبل صدقها التاريخي) عــن طريق مــدي امتزاج الشكل مــع المضمون وتوحدهما ، حتى نتمكن بعد ذلك من تقدير قيمة إبداعـه وتحديـد نوعياتـه بعـد التماس أسباب لختياره لعناصر الشكــل واستخلاص أسباب الإبداع الذاتية والموضوعية .

دون أن يكون الهدف من ذلك عائداً على الشاعر أو المبدع وإنمـا – في نظر النقد – إلى الكشف عن أسباب استمتاع المتلقي لفن الشاعر أو المبدع موضوع النقد .

الرباعية في منظار النقد السيميولوجي :

فإذا نظر الناقد إلي مطلع الرباعية من منظار نقد السيميولوجية فماذا يجـد :

" مرغم عليك يا صبح مغصوب يا ليل "

أولاً : عناصر الشكل (المادة) :

(١) لفظان مترادفان معنوياً يتراعيان للناظر السيميولوجي (يعطيان معنـى واحداً وهو الإرغام) وهما لفظا : (مرغم) و(مغصوب) يتكرر في كـل لفظ منهما حرفان هما (الميم)و(الغين) مع دائرية لفظ (مرغم) حيـث بدأ بالميم وانتهي بها مع اختلافهما رسماً في الكتابة .

(٢) لفظان متقابلان معنوياً (يعطي كل لفظ منهما معنى نقيضاً للآخر) : (صبح)و(ليل) .
(٣) ثلاث أدوات للربط (على)و(يا) مكررة قبل لفظة (صبح) ولفظة (ليل).
(٤) حرف (الكاف) للخطاب .

ثانياً : الشكل :

هو شكل دائري الأسلوب حيث بدأ بالإرغام وانتهى بالإرغام مع تنويع أداة التعبير عن الإرغام لتنوع الزمن الذي تجري فيه عملية الإرغام (الصبح) و(الليل) وهما عنصرا اليوم أو العمر . والإرغام (الموضوع) متكرر والزمن مختلف والأداة مختلفة . وبذلك جمع الشكل بين : التكرار والتنويع والتناقض في وحدة اليوم بصبحه وليله أو العمر بدايته ونهايته .

ثالثاً : التعبير :

التعبير هنا تنقصه السببية لأنها غير موجودة في السياق فقد وصلنا أن المتكلم مرغم على الحياة ولم يصلنا سبب إحساسه بذلك وإن كان التعبير من حيث الشكل يحمل قيماً جمالية تعطينا الإمتاع ولكنه لا يعطينا الإقناع .

رابعاً : التقدير :

بدأت الرباعية بالنتيجة دون مقدمات أو دوافع ، لأن الدافع غيبي فالإرغام هو إحدى أدوات الجبر ، والجبر كما يقول المعري في صدر " رسالة الغفران " هو الله .

خامساً : السببية :

وتتحدد أسباب الشاعر التي دعته إلى قوله في السطر الشعري الأول

من الرباعية من خلال فهم شكل الجبر .

(أ) شكل الجبر : وتظهر صورة الجبر في السطر الشعري الثاني من الرباعية نفسها [لا دخلتها برجليه ولا كان لي ميل] وهنا يتحدد شكل الجبر.. فهو قد حمل في ميلاده حملاً كما حمل في موته حملاً دون أن تكون له إرادة في ذلك .

(ب) أسباب الإرغام : لم يدخل إلى الحياة على رجليه ولم تكن له رغبة لو كان قد خيّر ، إنما دخلها عنوة . وبذلك تتحدد سببية الشكوى أو الرفض. هذا من حيث الموضوع أمّا من حيث الشكل :

(ج) الشكل : استخدام أسلوب النفي مكرراً للمعنى مع تنويع في أداة التعبير عن الرفض : " لا دخلتها " راضياً " "ولا كان لي ميل " فعدم الرضا مؤكد بالتكرار المعنوي بأسلوب فيه تنوع .

(د) التقدير : إن التقدير الموضوعي يضعه في مرتبة الرفض للجبر حيث أجبر على الوجود في الحياة وأجبر على الخروج منها . وذلك يضعه في إطار فلسفة التشاؤم .

والتقدير الأسلوبي : يضع الشكل في دائرية الأسلوب ، حيث الرفض في صدر السطر الشعري والرفض في نهايته .

سادساً : أداة الجبر :

يحدد الشاعر أدوات جبره على الحياة والموت : " شايلني شيل دخلت أنا للحياة " " وبكره ح أخرج منها شايلني شيل " .

عناصر الشكل (المادة) :

استخدم الفعل والمفعول المطلق في تحديده لأداة الإجبار"شايلنى شيل" في حالة ميلاده وتكرار الأسلوب نفسه في حالة موته. فالتكرار التوكيدي الذي

تآزر فيه المفعول المطلق مع الفعل "شايلني شيل" يجسد الإرغام ويؤكد حالـــة الرفض مع العجز عن المقاومة ، لأن الإرغام غيبي وليس في مقدور الرافض مقاومة الغيب وقدره .

التقدير :

يتحد فعل الإرغام في "شايلني شيل" ويتقابل أو يتعارض الهدف مـــن "الشيل" فهو مرة لإدخاله إلى الحياة عنوة . وهو في المرة التالية لإخراجه من الحياة عنوة وبذلك يتحقق الإمتاع عن طريق السياق وفهمه من خلال ثقافـــة التأمل عند المتلقي كما يتحقق الإقناع من خلال الترابط المعنوي لمادة عـــرض القضية ومنطقية العرض .

اختلاف القراءة الشعرية عن القراءة الدرامية
[إشكالية الصوت والفعل]

□□□□□□□□□□

وتختلف القراءة الشعرية للنص عن القراءة الدراميـــة ، إذ تحتفـــي الأولي بالموسيقي اللفظية وترفض الثانية الإرنان * إذ تركز القراءة الدراميـــة على مناط القول في كل جملة (ومناط القول ،و الفعل) على اعتبـــار أن الأداء التمثيلي في المسرح وفي فنون الدراما يعنى بالنقلات الشعورية والمعنوية ولا يحتفي بالموسيقي التي هي عماد الشعر لأن الموسيقي تعوق حركة المعنى.

---

* إظهار موسيقي الشعر على حساب المعنى .

المسكوت عنه بين هوية الأداء وهوية التلقي :

قراءة صوتية تعبيرية ودرامية :

إن أول ما يركز المؤدي عليه عند أداء مقطوعة شعرية أداء شـعريا هو موسيقى الشعر ، إذ أنها تشكل العمود الفقري لفن الشعر . إلـى جـانب التظليل الأدائي للصور والأخيلة ، وبذلك يقتصر تركيز المؤدي (مناط أدائـه) على إبراز جماليات القصيدة أو المقطوعة الشـعرية ، التركـيز علـى القيـم الأسلوبية والجمالية ، بغض النظر عن عدم اكتمال التعبير المعنوي في تحديـد مناطق الصوت ومناطق الصمت في أداء المؤدي أما الأداء التعبيري الصوتـي لمقطوعة شعرية فيركز على المعاني والقيم الموضوعية بغرض خلـق تـأثير وجداني لدي المتلقي أو خلق تأثير وجداني إدراكي ، من هنا تتحـدد منـاطق الصمت وفقا لاكتمال التعبير المعنوي في الأداء .

ويتأسس الأداء التعبيري الدرامي الصوتي والحركـي علـى تحليـل النص الأدبي الشعري للوقوف على المغزى العام مـرورا بـدلالات المعـاني الفرعية وصولا إلى المعني الكلي للنص أو انطلاقا من المعني الكلي للكشـف عن سر ارتباط المعاني الفرعية به ودور ذلك الارتباط في تأكيد المعنى الكلي. ومعنى هذا أن المؤدي ملتزم في تحليله بوقفتين مرتبطتين ببعضهما البعض ، الأولى وقفة في استجلاء القيم المعنوية والأخرى في استجلاء كيفية ارتبـاط تلك القيم المعنوية الفرعية بالقيمة المعنوية المراد التأثير بها على المتلقـي ، والوقوف عند الكيفية هو نوع من فحص تقنيات الشكل وخصـائص أسـلوب إبداع المبدع لذلك النص موضوع الأداء . فماذا عن المغزى أو المعنى العـام في تلك الرباعية ؟ وماذا عن تقنيات الأسلوب :

(أ) المغزى : إن المغزى الذي يمكن استخلاصه من الرباعية تتمثل فـي أن الإنسان مسير وليس مخيرا.

(ب) مظاهر الجبر : لم يدخل الإنسان إلى الحياة على رجليه ولم تكن لـــه رغبة لو كان قد خيّر ، إنما دخلها عنوة ، وبذلك تنتفي السببية .

(ج) شكل الجبر : محمولاً في ميلاده ومحمولاً في موته .

(د) الأثر المطلوب : التعبير عن رفضه ، لأنه أجبر على الحياة وأجـــبر على مغادرتها أو التعبير عن الاعتراض وهو لون مخفف من ألـــوان الرفض .

علاقة الشكل بالمضمون :

تبدأ الرباعية بالنتيجة وتنتهي بها من خلال دائرية الأسلوب فالبدايـــة نتيجة والنهاية نتيجة . في تكرار الأسلوب أو ارتداد وجهه على ذنبه. الإرغام في بداية العمر والإرغام في نهايته . إذن فالإرغام هو الدلالة وهـــي متصلـــة بالمرغم (المعبر بالكلام عن حالة الإرغام) ورابطة الاتصال بين زمني الإرغام هي (باء النداء) ويشكل التكرار في كيفية الميلاد والموت أو الدخول والخروج (شايلني شيل) وهو تكرار التوكيد على الكيفية (بالمفعول المطلق) إلى جـــانب التكرار في فعل الدخول .

و(الإرغام) و(الغصب) والتضاد الذي يصنع لوناً من ألـــوان التنويـــع بما يؤكد الفرق بين الوجود واللاوجود ، حيث يجمع الأسلوب بين تنـــاقضين في وحدة وذلك كله مناط تعبير عن القيمة الجمالية في الرباعية .

مناط التعبير :

في لفظي الإرغام : (مرغم) (مغصوب) يكمن مناط التعبير في طيـــات اللفظ في شكل الأداء وأسلوب التعبير . في مادة مرغم دائرية حرف " الميـــم " وهذه الدائرية تصنع مزاجية الفعل وفي مادتي (مرغم)و(مغصـــوب) اتصـــال الحرفين الأخيرين من اللفظة الأولي (مرغم) بالحرفين اللذين تبدأ بهما الحال

التالية لها مباشرة في نسق السطر الشعري (مغصوب) مع تعاكس ترتيب الحرفين (الميم والغين) في اللفظة الأولى و(الميم والغين) من اللفظة الثانية . وفي تكرار حرف (الميم والغين) في اللفظتين وهما مناط القول دلالة فعل الجبر.

الحالة الشعورية في أداء الرباعية :

هي حالة شعورية واحدة ، وهي حالة الإرغام الذي يؤدي إلى الشعور بالقهر مع الرضا ، لأنه غيبي في عرف المؤمن ويقينه ، فالإيمان يكبت الشعور بالقهر ، ويفرض الرضا والإذعان ، في حين أنه مطالب برفض الإذعان إثباتاً لإرادته البشرية .

ويجوز الأداء لإثبات حالة الشعور بالرفض وإظهار عدم الإذعان ومن ثم يتخذ التعبير هيئة المقاومة ، وبذلك يصنف الأداء ضمن الاتجاه التفكيكي ، لأنه يناقض المعنى الكلى الذي يرمي إليه ظاهر النص . ويتحقق ذلك إذا اتخذ الأداء طابع السخرية أو وقف عند طريقة المدرسة الصوتية وبذلك يحول دون وصول الأثر الذي يطلبه المؤلف .

أما أداة النص بما يترجم الأثر الذي يطلبه ظاهر معنى النص (الرباعية) فيجب أن يتسم بالتؤدة إثباتاً لرسوخ فكر القائل ورسوخ يقينه . والتؤدة فيها رزانة تتحقق ببطء الأداء ، والميل إلى عاطفة الحزن ، لأن الجبر لا يفرح والإرغام لا يفرح ، لذلك يكون إيقاع الأداء معبراً عن حالة حزن مع تسليم ورضا لأنه قدر الله وذلك يتمثل في التعبير الصوتي ، كما يتمثل في التعبير الحركي عن معنى الرباعية ذاتها ، للدلالة على أنه إنما يفلسف الحياة والموت . وفي الفلسفة تأمل ومع التأمل تحل حركة الفكر والتصوير الذهني محل التصوير وحركة الجسم .

الأساس النظري للأداء التفكيكي للرباعية :

في تكرار معنى الإرغام بلفظة (مغصوب) تظهر المبالغة ، والمثل يقول (الشئ إذا زاد عن حده انقلب إلى ضده) ولفظة (مرغم) فيها دلالة كافية على معنى الإرغام ، من هنا تصبح لفظة (مغصوب) زائدة عن الحاجة عند الدلالة على معني الإرغام وإذا كان حدوث الإرغام مرة واحدة يدل دلالة كافية على انتفاء معنى الرضا فإن تكرار معني الإرغام بلفظة (مغصوب) في زمنين يشكلان النهار كله (صبح ، ليل) أو العمر كله ما يؤكد انقلاب معنى القبول إلى ضده ، وهو الرفض والتمرد على فلسفة الإرغام في الوجود وفي اللاوجود .

وخلاصة القول إذن تتمثل في فهم دلالة تكرار المعنى فهماً ينـاقض باطنه ظاهره .

ويتضح الأساس النظري للأداء التفكيكي للرباعية من النص نفسه :

- •• الأساس الأول : في عدم رغبته في القدوم إلى الحياة .
- •• الأساس الثاني : في هيئة دخوله إلى الحياة (حمل حملاً) ولم يدخل على قدميه .
- •• الأساس الثالث : في عدم رغبته في الخروج من الحياة .
- •• الأساس الرابع : في هيئة خروجه من الحياة (حمل حملاً) ،ولم يخرج على قدميه .

والخلاصة هي وقوع الجبر عليه في ميلاده ووقوعه عليه في موته والمغزى توكيد يقين الموت بعد توكيد يقين الجبر ، ومن ثم يكون فعله ما بين حياته وموته ليس من اختياره وبذلك يضع المؤلف على شاشة ذهن المتلقي الدهشة !! الدهشة من القول بمحاسبته عن فعله ما بين ميلاده الجبري وموته الجبري ، ذلك أن الجبر ينفي عنه نتيجة فعله ، لأنه وجد ليفعل ووجوده كان

بالإرغام . تلك هي الإشكالية التي يلزم بها القارئ نفسه أو يلزم غيره بأسلوب جمالي أو نقدي أو تعبيري أو فلسفي . وهي قراءة ليست للجميع – كما ترون – لأنها قراءة نظر وتأمل واجترار موقف يلتزم بها القارئ للرباعيات :

نظرت في الملكوت كتير وانشغلت
وبكلمة ليه وعشان إيه سألت
أسأل سؤال والرد يرجع سؤال
واخرج وحيرتي أشد مما دخلت

عجبي

إن القارئ يمر بأربع حالات شعورية أوجدتها أربعة أفعال تولدت عنها أربعة أفعال :

•• فعل النظر المتأمل الذي تتولد عنه الدهشة أو الحيرة .
•• فعل الكلام الذي يتولد عنه التساؤل .
•• فعل السؤال الذي يتولد عنه الاعتراض .
•• فعل الاستخلاص الذي تولدت عنه الحيرة .

مع دائرية الأسلوب لأن الحيرة في بداية الرباعية هي سبب النظر في الكون والحيرة في نهاية الرباعية حيث انعدام وجود إجابة عن سؤاله. ومع الدهشة والحيرة ينتفي اليقين ، لأن الإجابة الشافية والمقنعة هي التي تصنع الرضا ، الذي إن ترسخ استحال إلي يقين بسبب محدودية المعرفة البشرية، لأن اليقين يتحقق بتمام المعرفة واكتمالها ولأن المعرفة لا تكتمل عند واحد فاليقين يمتنع .

القيمة الجمالية للرباعية :

تكمن في تدرج الخواص البشرية وإلحاحه الدائم خلف المعرفة دون أن يتملكها بشكل تام ونهائي . وهو يتدرج من خاصية إلى أخرى : من خاصية الدهشة إلى خاصية التأمل إلى خاصية التساؤل التي تسلمه إلى خاصية الجدل الذي يؤدي به من جديد إلى خاصية الدهشة والتحير ليجد نفسه في النهاية يتحرك في دائرة مفرغة .

إن الإنسان يظل ما عاش متسائلاً لأنه في كل مرة لا يجد جواباً أو لا يقنع بإجابة فيصبح السؤال جدلاً . والجدل قائم على الشد والجذب بين طرفين أو أكثر والجدل يبرز الحجج ويكشف عن البراهين في محاولة انتصار طرف على الطرف الآخر ومن هنا يمتنع الاقتناع على طرفي المجادلة وتمتنع الإجابة ومن ثم يدور الفعل في دائرة الحيرة .

خاصية الأسلوب :

تأكيد دائرية المعنى : بداية مندهشة ، ونهاية مندهشة . إن الدهشة هي السمة المشتركة التي تحيط بالمحتوى في كل الرباعيات ، وهي سمة تظهر مع السطر الشعري الأول للرباعية . (١)

" مع إن كل الخلق من أصل طين " وحدة الخلق والخالق والمخلوقات ومادة الخلق وكيفية الخلق مع التدرج والتباين ".

" عجبي عليك .. عجبي عليك يا زمن " حيرة الاختيار مع وجود القهر .

---

(١) صلاح جاهين ، رباعيات ، ط . ثانية ، القاهرة ، مركز الأهرام للترجمة والنشر ١٤١٦ هـ / ١٩٩٥ م ص ٥ ، ص ١٥

" سنوات وفايته عليّا فوج بعد فوج " العجز عـــن إرادة الفعـــل مـــع التدرج العمرى والتدرج العددي .

" وانا في الضلام .. من غير شعاع يهتكه " الإنسان برم في جميـــع الأحوال في حالات الجبر وفي حالات الاختيار .

" نظرت في الملكوت كثير وانشغلت " حيرة الإنسان أمـــام ضخامـــة الكون في ظل محدودية المعرفة البشرية .

إن المسكوت عنه في رباعيات صلاح جاهين هو الذي يحدد الفكـــر ، وتحدد هوية المتلقي هوية المسكوت عنه :

" مع إن كل الخلق من أصل طين
وكلهم بينزلوا مغمضين
بعد الدقايق والشهور والسنين
تلاقي ناس أشرار وناس طيبين
عجبي

هوية الفكر في الرباعية :

إن مادة الخلق واحدة ، وهيئة الخلق في بدايتها واحدة مـــع تبـــاين شكل الخلق . وكيفية الوجود واحدة ، والتدرج في الوجود واحد مـــع تنـــوع المخلوقات وتنوع نوعياتها وصفاتها ما بين الخير والشر والجميل والقبيـــح . ووحدة الفاعل (الخالق) ملازمة لوحدة المخلوقات . ووحدة الزمن قائمة مـــع تباين حالات الخلق .

وتبرز قيمة التدرج الحياتي الموضوعي في هذه الرباعية كما تـــبرز قيمة التدرج الأسلوبي والجمالي :

سنوات وفايتة على فوج بعد فوج
واحدة خدتني ابن والتانية زوج
والتالتة أب خدتني والرابعة إيه
إيه يعمل اللي بيحدفه موج لموج ؟
عجبي

تعكس هذه الرباعية وحدة الجنس (الأنثى) مع تنوع هويتـــها (أم ، زوجة، ابنة ، عشيقة أو حفيدة أو صديقة أو زميلة أو جارة أو حماة أو جدة).

جماليات الأسلوب :

لقد وضعت الصياغة في أسلوب جمالي استفهامي حتى يترك للمتلقي . مساحة للتوقع وليكتشف وظيفة المرأة . وفي الاكتشاف تكمن اللذة . ويعمـــق تكرار لفظة (خدتني) وحدة الفعل الجبري إلى جانب التدرج العددي مع تنـــوع الوظائف أو الصفات .

المبحث الرابع
وضعية الإطار التعبيرى فى
مسرح يوسف إدريس

فى مسرح يوسف إدريس لا يخرج التعبير عن إطار الوضعية ، حيث يتمركز جهد الشخصية المسرحية حول كشف القوانين الحاكمة لحركة مجتمعها لتأكيد دورها الفاعل فى تلك الحركة . وهى بذلك الجهد لا تغادر هويتها لا على المستوى المعرفى ولا على المستوى الاجتماعى ولا على المستوى الجغرافى . وقصارى ما تفعله هو أن تخرج خروجاً نفسياً عن الإطار المكانى أو الزمانى أو الزمكانى خروجاً مؤقتاً بهدف كشف موضعها فى التكوين وضوابط الحركة فيه . ومعنى ذلك أنها تظل على الحالة التى هى عليها، إن بدا لها من فعل خروجها النفسى عن موضعها فى داخل الحدث ثم عودتها الى الموضع نفسه مرة أخرى ، نوعاً من أنواع الفراق، إلا أنها لم تفترق عن هويتها، ولكنها تتعرف فحسب على موضعها ودورها فيه . ومثال ذلك (الفرافير) (المخططين) (جمهورية فرحات) (المهزلة الأرضية) و (الجنس الثالث) .

الإطار الوضعى فى أنماط التعبير الشعبى فى(جمهورية فرحات) :

تكشف لغة الشخصيات الشعبية فى مسرحية جمهورية فرحات عن الإطار الوضعى للتفكير فى الوسط الشعبى فى مصر، فالصول فرحات يجلس خلف المكتب فى مركز الشرطة ونتائج الأحداث الاجتماعية الصراعية والدامية أحياناً تمثل أمامه، وهى نتاج أوضاع وسلوكيات تفشى الفقر والمرض والجهل فى فاعليها .

إن يوسف إدريس يستخدم مركز الشرطة وشخصية الصول فرحات، ليكشف لنا عن القوانين الحاكمة لحركة المجتمع المصرى من

خلال البيئة الشعبية، لا ليؤكد أن واقعها على الحال التى هى عليه ليس أبدع، منه ولكن ليشخص مساوئ ذلك الواقع الذى لا أمل له فى الخلاص من هذه الوضعية التى هو عليها إلاّ من خلال (الحلم الطوباوى)، حلم اليقظة الذى يعيشه على فترات زمنية متقطعة أو إشراقات ذهنية تخطر على الصول فرحات على هيئة وثبات تصورية حالمة لمجتمع مثالى خال من الصراع تشكل فيه العدالة أساس العلاقات الاجتماعية.

ويضع يوسف إدريس على لسان الشخصيات عبارات تكشف عن الوضعية الاجتماعية، وهى تقوم على تداول تعبيرات شائعة يركن قائلوها الى الاعتماد على الغيب وعلى آل البيت وسطاء فى الفعل بغية تحقيق مصلحة وقتية :

«المرأة :(تنزل باكية) لا .. لا والنبى يا خويا .. سقت عليك النبى سقت عليك الحسن والحسين .. أنا فى عرضك . أنا فى طولك تبعث تجيبه وتشخط فيه كام شخطه. هو اكمنى وليّه . هو اكمنى ماليش حد. هو اكمن المرحوم مات من خمس سنين وسابنى لخلق الله تناهدنى. الفاتحة لروحه.. سبعى وحامينى»[1]

«والنبى ادلعدى يا خويا ، موش إنت اسم النبى حارسك البوليس؟ »[2]

«سقت عليك اللى ما ينساق إلاّ على ربه»[3]

الكمسارى : اى. اى وديني لاخرب بيتك . والله العظيم لوديك فى ستين داهية.

«العامل : والله يا مجرم لاوريك شغلك. آه يا دماغى . الحقونى .

١- يوسف إدريس جمهورية فرحات القاهرة دار مصر للطباعة ١٩٨١م، ص ٧٧
٢- نفسه ، ص ٧٧
٣- نفسه ص ٧٨

وديني وما أعبد لابيعك اللي حيلتك لدابحك وشارب من دمك»[1] .

«الصول فرحات : هه .. الهي وانت جاهي ربنا ياخدكم وياخدني وياكم خليني استريح»[2]

هذه العبارات تكشف عن طبيعة التاريخ الكلامي لماضي الجماعة. وهذا التاريخ الكلامي لماضي المجتمع الشعبي المصري ماثل دوما في حاضرها وهو ما يشكل هوية لغوية . إن هذه التعبيرات الشعبية تعكس سلطة الشعور الجماعي للأمة وسيطرتها على وجدان الفرد، فيظهر ظهوراً آلياً على سلوكه وعلى طريقة تفكيره وفي لغته اليومية. وهي مظهر رئيسي من مظاهر الهوية التي تتمثل في الحضور الدائم للشعور الجماعي والجمعي داخل الفرد عند الممارسة الفكرية ، والسلوكية ، ارتكازا على ما يأتي :

- تذكر الماضي (ذاكرة العادة، لا الذاكرة الصريحة) .
- استكشاف البعيد (المسافة) .
- توقع المستقبل .
- توجيه النشاط العملي الفعلي والعمل به»[3] .

والمرأة في ذلك النص تتذكر الماضي ، باستدعاء تعبيرات بعينها استدعاء آلياً وفق العادة، لتستكشف المسافة بين ما تريد وما سيقدم عليه الصول فرحات ، مع توقعها بعمله على تحقيق طلبها، وهي عن طريق ذلك تعمل على توجيه نشاطه توجيها عملياً.

التفكير الوضعي للشخصية وفلسفة التوازن الاجتماعي :

تنبع ضرورة الفن من قدرته على إكساب الواقع صفة التوازن ، بمعنى أن الواقع عندما يتمكن من صنع توازنه فإن حاجتنا الى الفن تنتفي .

١- نفسه ، ص ٧٨ .

٢- نفسه ، ص ٨٠ .

٣- راجع : م.م. لويس ، اللغة في المجتمع ، ت . دكتور تمام حسّان ، القاهرة ، دار إحياء الكتب العربية ،وزارة التربية والتعليم . قسم الترجمة والألف كتاب ١٩٥٩ ، ص ١٠ .

والواقع فى مسرحية (جمهورية فرحات) مثلاً للكاتب المسرحى (يوسف إدريس)[٤] كان فى حاجة ملسة الى عنصر التوازن ، الذى صنعه خيال (الصول فرحات) المحلّق ، المتطلع الى عالم أفضل فى مقابل وقاحة عالم الواقع . فكيف تمكّن الكاتب من تحقيق هذا الازدواج؟ ومن أى منظور فلسفى جعل شخصياته تطل على واقعها الاجتماعى ؟ وبأى المناهج الفلسفية تأثر الكاتب؟ فأثر فى شخصياته لتؤثر بدورها فى المجتمع الذى يتلقاها.

وعنصر التوازن الذى يحاول تحقيقه بطل (جمهورية فرحات) ، حتى يتمكن من مواصلة الحياة بشكل معقول أو مقبول، هو نفسه الذى يحاوله بطل (ألفريد فرج) - (على جناح التبريزى)[٥] - ذلك لأن المغامر الفذ «الذى قرر أن يعيش على الخيال بعد أن أفلس على المستوى الحياتى المعيش» ، «فضرب فى الأرض هو وتابعه «قفه» الإسكافى بعد أن استولى عليه بكلامه العذب وغرابة طباعه وقدرته الفائقة على التخيل والتخييل» وبذلك صنع لنفسه وللآخرين ممن كانوا حوله نوعاً من التوازن لم يكن يقدر عليه دون أن تكون له روح شفافة وقلب طيب وقدرة غير محدودة على فعل الخير.

وقد يبدو من ذلك تأثر الكاتب نفسه بفلسفة التوازن التى تبشر بها - على المستوى الاجتماعى- فلسفة الاشتراكية العلمية ، وهى مختلفة عن فلسفة التوازن التى يرى طريقها أصحاب الاشتراكية الفابية، وهو ما تبرزه مسرحية (جمهورية فرحات).

ولو نظرنا الى هذه الاشتراكية بنظريتها العلمية والفابية، نجد أن الاشتراكية العلمية تدعو الى حتمية صنع هذا التوازن فى المجتمع بالثورة المباشرة المسلحة (دكتاتورية البروليتاريا) أو (ديمقراطية الطبقة العاملة) . فى حين تدعو (الاشتراكية الفابية) الى تحقيق

٤- يوسف إدريس . جمهورية فرحات . دار مصر للطباعة د/ت.

٥- ألفريد فرج. على جناح التبريزى وتابعه قفه. سلسلة مسرحيات عربية ١٢، القاهرة ، المؤسسة المصرية العامة للطباعة والنشر - دار الكتاب العربى للطباعة والنشر سنة ١٩٦٨م

التوازن بشكل مرحلى.

على أن هناك نوعاً آخر من التوجهات الاشتراكية منذ (أفلاطون) يدعو الى الطوباوية، حيث يتم توزيع الثروة الموجودة فى المجتمع على جميع أفراده - وإن كان ذلك من وجهة نظر معارضة ليس صانعاً للتوازن ، بل إن الفكرة غير متوازنة لفقدان شرط الوفرة الدائمة حتى لا يوزع الموجود وينتهى فتكون اشتراكية الفقر - وربما وجدنا هذه الفلسفة ماثلة فى مسرحية لشوقى عبد الحكيم وهى (الملك معروف)، على أن مسرحية (على جناح التبريزى) لا تتبنى وجهة الاشتراكية العلمية فى تحقيق التوازن الاجتماعى فى مصر، وإنما هى وجهة نظر فى تجربة التأميم أو (رأسمالية الدولة) التى أطلق عليها فى الستينيات فى مصر (التطبيق العربى للاشتراكية أو الاشتراكية العربية). حيث يأخذ رجل له قدرة خارقة على الإقناع من الأغنياء ليعطى الفقراء. هذا ما فعله «على جناج التبريزى» بذكاء شديد ، دون أن يرغم أحداً ودون أن يأخذ لنفسه شيئاً، فى مقابل الإيهام بأن الخير قادم والرخاء سيعم والقافلة آتية . ولربما لم يكن مقدراً لعلى جناح التبريزى أن ينجح ما لم يتعامل مع أصحاب نفوذ ورأس مال جشعين أنانيين . وهى فى نظرى أيضاً تدور فى إطار الفكر الطوباوى ، لأن المجاميع .. تأخذ فحسب دون أن تنتج أو تعطى للمجتمع شيئاً . وذلك بالضرورة لا يصنع توازناً من أى نوع . لأن هذا التحايل النبيل- إذا جاز لنا أن نصف نوعاً من التحايل بهذه الصفة - سوف ينكشف فى وقت ما، عندها سوف يتفجر الصراع حاداً ودامياً ، أو سوف ينقلب المجتمع انقلاباً غير محسوب - كما حدث فى السبعينيات وما تلاها من أشكال انفتاحية وطفيلية تتخذ صور توظيف الأموال والاحتيال الشرير والمخرب - .

وهناك العديد من المسرحيات المصرية التى تصور عدم التوازن اجتماعياً ومنها :

(مأساة الحلاج) لصلاح عبد الصبور ، حيث حشد فى(مشهد ١ ومشهد ٢ من الفصل الأول) مجموعة من الحرفيين والعمّال ومثقف (الواعظ) وفلاح ورأسمالى (تاجر) أمام (ثورى فاقد لثوريته بل لحياته) - الحلاج - وهذا فى نظرى ما يمثل تجربة «تحالف قوى الشعب العامل» حيث جمعت (عينات طبقية) ووضعت فى اتحاد منبت الجذور.

وهذا المشهد الذى يجمع فى حدث واحد فيه مجموعة ساخرة غائبة عن وعيها، تتمثل فى (التاجر والواعظ والفلاح) فى مواجهة مجموعة باكية تجتر الندم (مجاميع الحرفيين) وثورى مصلوب (الحلاج)، إنما تشكل فى نظرى تجسيداً نقدياً لتجربة تحالف قوى الشعب العامل ، فى فنية شديدة أو تلقائية، ودون مباشرة من صلاح عبد الصبور.

ولرّبما انطبق هذا الذى قلته عن (مأساة الحلاج) على مسرحية (مجلس العدل) حيث أننى أرى هذا ، فهى من وجهة نظرى ترى عدم وجود توازن بين (عينات الطبقات) التى اجتمعت فى (تحالف قوى الشعب العامل) حيث جمعت (صاحب مال - صاحب الأوزة) و (قاض - الحاكم) و (فران - الذى قام بتأميم مال المالك - صاحب الأوزة) وعامل (صانع الأحذية) و (شيخ مؤذن - المثقف) و (فلاح) ولا أظن أن المجتمع الدولى يجسد بهذه الأنماط ، ولكنها شخصيات مصرية صميمة. هى إذن رأى فى تجربة التأميم ، ولربما أكد هذا الرأى اتجاه الحكيم بعد ذلك فى السبعينيات نحو نقض آرائه بمؤلفات منها (عودة الوعى) و (الحمار يفكر - والحمار يؤلف وحصحص الحبوب)، وفقدان التوازن أيضاً ثابت فى مسرحية (جواز على ورقة طلاق) لألفريد فرج، حيث استحالة التزاوج بين الطبقات، أى استحالة التوازن الاجتماعى بين طبقة وطبقة عملاً بشعار فترة الستينيات (تذويب الفوارق بين الطبقات) ،ولربما كانت مسرحية (حسن ونعيمة) لشوقى عبد الحكيم تصور انعدام التوازن بين أفراد المجتمع ، لانفصال الفكر عن الطبقة،

أو الفكر عن المجتمع . وذلك تجسده مسرحية «نجيب سرور»: (منين أجيب ناس) أيضاً . والتوازن مفتقد أيضاً بين الفكر الإسلامي والفكر الاوروبى ، وهو أمر نجده فى مسرحية :

(سليمان الحلبى) لألفريد فرج، فمنابع فكر كل منهما مختلفة باختلاف كلا الحضارتين ، من هنا حدثت المأساة عند جمعهما تاريخياً.

وعدم التوازن بين إرادتين فى داخل شخصية واحدة قائم فى مسرحيتى (مأساة الحلاج) و (السلطان الحائر) لتوفيق الحكيم . وقد يتبلور فى كل مونولوج مسرحى، إذ أن المونولوج نتاج عدم التوازن بين إرادتين فى شخصية واحدة، بين صوت المنطق وصوت الشعور عند شخصية واحدة. كما أن التوازن مفتقد عند (السلطان الحائر)، لذلك هو حائر وموزع بين إرادتين تتحكمان فى كل صاحب سلطة فردية : الحكم بالقانون أم بالقوة الغاشمة .

والتوازن مفتقد أيضاً بين إرادتين متعارضتين فى مسرحية (الفرافير) ليوسف إدريس، وهو مفتقد أيضاً نتيجة تعارض فكرتى الجبر والاختيار على المستويين الدينى والاجتماعى.

وهذا البحث يلقى بنفسه فى هذا الخضم سعياً وراء استجلاء فلسفة التوازن الاجتماعى فى النص المسرحى ، وأسسها النظرية والفلسفية ، ونبدأ باستعراض ذلك على عدة مقالات ، نبدأها بمسرحية «يوسف إدريس»: (جمهورية فرحات)، ونتبعها بمقالات أخرى عن عنصر التوازن ما بين الوجود والغياب فى مجتمع أحداث هذه المسرحيات .

أولاً مسرحية جمهورية فرحات والتوازن فى الشكل والمضمون :

حول تأثر الشكل بمنهج «الغابية الاشتراكية» :

يتأثر الشكل فى مسرحية «يوسف إدريس» : (جمهورية فرحات) بمنهج الغابية الاشتراكية تأثراً ملحوظاً . فتحقق العدل الاجتماعى فى

نظر الاشتراكيين جميعاً يكون بتحقق النظام الاشتراكي، الذي يتحقق بوفرة الإنتاج، وعدالة التوزيع في مجتمع كل من فيه يعمل فيأخذ على قدر عمله في مرحلة الاشتراكية الأولى، ثم يأخذ على قدر حاجته في مرحلة الاشتراكية العليا (الشيوعية) .

فلقد كان الاشتراكيون مختلفين في أسلوب تحقق المجتمع الاشتراكي، فإلى جانب الرأي القاطع القائل بضرورة السيطرة الديكتاتورية للطبقة العاملة (ديكتاتورية البروليتاريا)، توجد آراء أخرى لاشتراكيين آخرين ينادون بتحقيق النظام الاشتراكي (المدينة الفاضلة) عن طريق مراحل متعددة . فكان الفرق بين اشتراكيّ ديكتاتورية الطبقة العاملة واشتراكيّ المراحل (الفابيين) ماثل في (التاكتيك) الأهداف والخطوات المرحلية وليس في الهدف النهائي (استراتيجية) و(البروليتاريا) من لفظة (بروليتاري) اللاتينية ، التي كانت تُطلق في مجتمع الرومان على العبد الهارب من مقاطعة سيده، والهائم بين المقاطعات دون عمل يؤديه : (العاطل) . ولكن (كارل ماركس) فيلسوف الشيوعية قد أطلق لفظة (بروليتاري) على العامل الثائر على الرأسمالي صاحب العمل، على أساس أنه يعمل وأن صاحب العمل هو (العاطل)، من هنا فقد طالب (ماركس) عمال العالم بأن يتحدوا ضد الرأسماليين فيستولوا على الحكم، ليقيموا دولة العمال الاشتراكية، ليتحقق العدل فيأخذ كل على قدر جهده ثم يأخذ بعد ذلك على قدر حاجته. وهذا الاستيلاء أو التحول نحو الاشتراكية يكون ثورياً فورياً بالاستيلاء الكامل على كل المؤسسات الرأسمالية. وهذا منهج (الاشتراكية العلمية والماركسية)، على حين أن أصحاب (الاشتراكية الفابية) يرون أن التحول نحو الاشتراكية يكون مرحلياً، وهم يستندون في فلسفة أسلوبهم هذا الى فلسفة القائد العسكري الروماني القديم (فابيوس) الذي استطاع الانتصار على القائد القائد المغربي (هانيبال) أو (هاني البال) الذي دحر روما وأذلها . ولقد كانت

خطة القائد الرومانى (فابيوس) مبنية على أساس أن مواجهة (هانيبال) مواجهة مباشرة مستحيلة، ولكن مباغتته على مراحل فى طريق تقدمه نحو روما عبر الجبال سوف تنهك قواه العسكرية وتضعفه، حتى إذا وصل خارج روما انقض عليه بكل الجيوش الرومانية فقضى على جيوشه. ولقد تم لفابيوس ما أراد وانتصر على (هانيبال) الرهيب ولكن على مراحل.

والاشتراكيون الفابيون يريدون تحقيق الدولة الاشتراكية بالانتصار على الرأسمالية بنفس الطريقة التى انتصر بها (فابيوس) القائد القديم على (هانيبال) المرعب.

والملاحظ (للصول فرحات) فى مسرحية يوسف إدريس (جمهورية فرحات) يرى أن هذه الجمهورية الفاضلة تتحقق فى مخيلة فرحات على مراحل . ففرحات يحلم بصوت عال أمام (محمد) المتهم بتحقيق مجتمع الإنتاج والكفاية بالعمل وبالتوزيع العادل.. فالحلم الذى هو تحقق للمجتمع الاشتراكى يسير سيراً متقطعاً على مراحل، كما يسير الحدث الواقعى متوازياً مع الحدث التعبيرى الذى يجسد ما يعتمل فى فكر الصول فرحات وفى وجدانه، فحيناً يحلم ويسرد حلمه على مسمع الشاب (محمد)، وفجأة يقطع الحدث بدخول متهم أو صاحب قضية أو شكوى. فهناك مجتمعان : مجتمع واقعى أو هو نتاج الواقع المعيش (ضرب وسب وشجار ونصب وتصاب واعتداء ..الخ) .

ومجتمع فى خيال الصول فرحات هو تجسيد أو إسقاط لما فى وجدانه - تجسيد آماله - ويتقطع العرض أو البناء الدرامى بين الحدثين بحيث يظهر هذا فيتجمد الآخر وبالعكس.

نخرج من هذا العرض الى رأيين اتخذ المؤلف أحدهما هدفاً من مسرحيته : أولهما : أن يوسف إدريس قد تأثر بفكرة الاشتراكية الفابية فكتب هذه المسرحية (جمهورية فرحات) دعوة للفكر الاشتراكى

الغابى، وبذلك ظهرت هوية الكاتب . ثانيهما : إن يوسف إدريس قد خشى من تأثر البعض بفكر الاشتراكية الغابية التى تدعو إلى تأميم ممتلكات الرأسماليين مؤسسة فمؤسسة كلما تمكنت - الحكومة اليسارية - من ذلك، فجعل الصول يحقق (بحلم اليقظة) دولة العدالة المبنية على وفرة الإنتاج شيئاً فشيئاً كلما توقفت حركة المعتدى والمعتدى عليه، وكلما كفت حاجة الناس لتدخل الشرطة أو الحكومة . وهذا يتفق وفكر (لينين) مؤسس الدولة الاشتراكية فى الاتحاد السوفيتى،الذى دعا الى ذبول فكرة الدولة فى كتابه (الدولة والثورة) حيث يرى على طريق تحقيق الدولة الاشتراكية أن الدولة الاشتراكية تتحقق عندما يعمل الثوار الاشتراكيون على ذبول قبضتها ومؤسساتها .

فكلما تقلص دور الدولة التى هى وسيط بين طبقات متصارعة، كلما دل هذا على عدم وجود خصومة أو صراعات، ودل على تحول الطبقات الى طبقة واحدة عاملة، تنتج فتوفر كل الاحتياجات فيحصل كل واحد منها على ما يحتاج إليه وقتما احتاج، دونما صراع أو استغلال أو احتكار، ودون ضغينة أو أنانية، وبهذا يسود العدل، فالحب، ويتحقق التوازن الاجتماعى.

على هذا فإن لحظات الحلم عند (الصول فرحات) هى تلك اللحظات التى تتوقف فيها أحداث الصراع والخصومة، أو تتجمد، أو يتقلص دورها أو تذبل.

على أننى أرجح أن يوسف إدريس قد قصد الى تحقيق الفكرة الأولى خلا مسرحيته، إذ أن المتتبع لأعماله بعد ذلك يستخلص جنوحه نحو تحقيق الفكر الوجودى فى مسرحيتيه (الفرافير والمهزلة الأرضية)، ثم ميله نحو رفض الفكر الشمولى فى مسرحيته التالية (المخططين) ونشدانه التوازن فى عالم آخر فاضل (ثالث) يعيش فيه

جنس ثالث غير جنس البشر رجالاً ونساء ، وهو عالم من صنع العلم ، وله مواصفات عالم افلاطون وسقراط فى رحلة فيدون «فى المحاورات الشهيرة التى وضعها أفلاطون من جملة حوارات أستاذه ، أوهو عالم كذاك الذى نشده أريستوفانيس فى (ضفادعه) ، أو كعالم أبى العلاء المعرى فى (رسالة الغفران) ، أو كعالم دانتى (الكوميديا الإلهية) وكعالم بريشت فى (محاكمة لوكوللوس) فكلها أعمال تنشد فكرة التوازن فيما وراء الطبيعة ، مما يؤكد أن هذه الفكرة تشغل المفكرين والمبدعين جميعاً سواء ماديى الفكر أو مثالييه.

المسرح وفلسفة التوازن الاجتماعى

شغلت رأس الثقافة الإسلامية فكرها عبر عصورها الأولى بقضية كونية قديمة، وهى قضية الجبر والاختيار ، فانقسم الفكر الى قسمين... وحيث رأى القسم الأول أن الإنسان مخير[١-٢] فى كل فعله أو فيما يصدر منه نتيجة تفاعله مع الحياة الاجتماعية ، فقد رأى القسم الثانى أن الإنسان مسير. وفى ذلك يقول (أبو الحسن الشاذلى) : «إن كان ولا بد من التدبير فدبروا ألا تدبروا» ، ويكرر ذلك المعنى فى صيغة أخرى (ابن عطاء الله السكندرى) إذ يقول : «أرح نفسك من التدبير فما قام به غيرك عنك لا تقم به أنت لنفسك»[٣]

وبين فكرة الجبر وفكرة الاختيار شغل مفكرو الإسلام قديماً وحديثاً . وهو أمر توغل فوصل الى الأدباء والفنانين فى عصرنا ، إذ شغل بعضهم به فعالجوه فى بعض أعمالهم.

ولربما فرض الفكر الجبرى نفسه مزاحماً للفكر الاختيارى نتيجة لطبيعة نظام الحكم الحديث.. فحيث يكون النظام فردياً دكتاتورياً ،

١- انظر كتابات المعتزلة .

٢- وانظر ابن رشد ، مناهج الأدلة فى عقائد أهل الملة، تحقيق د. قاسم محمد قاسم، القاهرة . مكتبة الأنجلو المصريه ص ١٧١ ، ص ١٧٣ .

٣- ابن عطاء الله السكندرى ، التنوير فى إسقاط التدبير، تحقيق موسى محمد على الواشى وعبد العال أحمد العرابى، سلسلة البحوث الإسلامية العدد ٣٩٠) القاهرة المدنية للطباعة ١٩٧١ ,ص ٣

يكون الأخذ الغالب بمبدأ الجبر سائداً فى المجتمع . ولربما كان هذا ما شكل رأى سارتر فى الإنسان حيث رأى فيه مجرد موقف من المواقف... فطبقته وأجره وطبيعة عمله هى التى تضع شروط حياته وتفرضها عليه فرضا، بل هى التى تفرض عليه أحاسيسه وأفكاره[١-٢-٣] كما يكون الأخذ بمبدأ الاختيار سائداً مع نظام الحكم الديمقراطى ذلك لأن الجزء يتأثر بالكل.

ولقد تعرض عدد غير قليل من كتاب المسرح أصحاب الأيديولوجيات لفكرة الجبر والاختيار، فبريشت يرى الجبر فى جبر طبقة لطبقة أخرى[٤] ، وسارتر يرى الجبر قائما مع الوجود، فما من وجود إلا ويستدعى التزاحم، وهو يستدعى الحكم على الموجودين المتزاحمين، حكم كل منهم على الآخر، وفى ذلك الوجود المتزاحم جبر يحيل حياة الأطراف الموجودة جميعها الى جحيم[٥] .

ويحاول كل مفكر فنان أن يصنع توازنا فى نصه المسرحى بين الفكر الجبرى والفكر الاختيارى ، وهو بذلك يحاول تجسيد التوازن فى المجتمع الذى يعرضه كنموذج يحتذيه الجمهور المتلقى.

ولقد تعرض بريشت لهذه القضية فى مسرحية (حياة جاليليو)[٦] وكذلك مسرحية (جان دارك)[٧] . ولقد تعرض لفكرة (الجبر والاختيار) يوسف إدريس فى مسرحيته «الفرافير»[٨] حيث وضع الفكرتين فى وضع صراعى أشبه ما يكون بأداة قياس واختبار لمقولة تأثر الجزء بالكل التى طرحتها، أو لمقولة سيادة فكرة الاختيار مع ظهور الديمقراطية . ولقد لمس الناقد رجاء النقاش ذلك فيما كتبه عن هذه

١- انظر : سارتر ، مواقف.
٢- انظر : د. حبيب الشارونى ، الاسكندرية ، منشأة المعارف ، د/ت، الفصل الثانى : الموقف الأساسى الحرية ص ١٣٣ - ١٣٢ ، الفصل الثالث : حرية الأنا وحرية الآخر ص ١٦٣ .
٣- انظر . د. ضحا شيحا ، «الحرية والالتزام فى أعمال سارتر» عالم الفكر الكويتية مج الثانى عشر - يوليو - أغسطس - سبتمبر ١٩٨١، ص ٥٥ .
٤- انظر بريشت نظرية المسرح الملحمى ت دكتور جميل نصيف بيروت دار المعرفة د/ت
٥- راجع سارتر الجحيم ، ترجمة د عبد المنعم الحفنى.
٦- راجع بريشت حياة جاليليو، ترجمة بكر الشرقاوى، مجلة المسرح المصرية ، العدد ٢٦ فبراير ١٩٦٦م.
٧- راجع بريشت محاكمه جان دارك
٨- يوسف ادريس الفرافير مطبوعات مجلة المسرح ١٩٦٤

المسرحية حيث قال : «وليست مسرحية الفرافير - فى جرأتها - مجرد دلالة على شخصية الفنان الذى كتبها فقط ، ولكنها تدل دلالة قوية على مجتمعنا فى عام ١٩٦٤ . إن هذا العام فى بلادنا هو عام الديمقراطية بلا شك ، فهو العام الذى تم فيه إعلان الدستور المؤقت وتم تكوين مجلس الأمة ، وهو العام الذى تم فيه إلغاء الأحكام العرفية، وتم الإفراج عن جميع المعتقلين والمسجونين السياسيين»[٩]. ولان قضية الديمقراطية كانت مطروحة فى ذلك الوقت، وكانت تتمثل الى حد ما فى الجانب الثقافى والاجتماعى والاقتصادى دون الجانب السياسى. ويؤكد الميثاق الوطنى هذا الاتجاه بما جاء فيه من «أنه لمن ألزم الأمور هنا تشجيع الكلمة المكتوبة لتكون صلة بين الجميع يسهل حفظها للمستقبل»[١٠]

فلم تكن هناك ممارسة ديمقراطية سياسية ، بمعنى أن التفكير السياسى للمجتمع وللأفراد لا بد وأن يكون مطابقاً لفكر الدولة الرسمى، الذى كان أنذاك يحمل اسم الاشتراكية العربية، فبدا الإنسان المصرى كما لو كان فى وضع يمكنه من الاختيار الى حد ما فى الجوانب الاجتماعية والتعليمية والثقافية والاقتصادية، وهو مقيد بفكر الدولة السياسى ومجبور على اتباعه، أو عدم معارضته بأى شكل من أشكال المعارضة، ومع أن هويته منقوصة تبعاً لذلك ، إلا أنه كان قانعاً - بذلك الوضع - على المستوى الشعبى العام.

إذن فقضية الجبر والاختيار بالمعنى الاجتماعى قد كانت تطفو على سطح المجتمع آنذاك . يقول سارتر : «إن الإنسان مختار » وفى الوقت ذاته يقول «ونحن نعمل ما نريد »، ثم يعكس ذلك ويربط بين ذلك التناقض فى الوجود الإنسانى فيضيف : «ونحن مع ـك

٩- رجاء النقاش، المسرح الغاضب (مجلة الكاتب) العدد ٣٩ ، يوليو ١٩٦٤، ص ١٧٩

١٠- ميثاق العمل الوطنى ، القاهرة ، المطبعة الأميرية ، ١٩٦٤ ، الباب الثامن.

مسئولون عما نحن كائنون. هذا هو الواقع»[١] وعلى الإنسان أن يتوازن بين وجوده ووجود الآخرين فى رحلة خلقه لماهيته التى تؤدى الى وجود هوية قومية، ولما كان المسرح مؤثراً فى المجتمع بعد تأثره به، فإنه يعيد عرض ما أثر فيه اجتماعيا، ومن ثم فكريا من خلال عناصر الإبداع التى يستخدمها، ولما كان المجتمع يصنع توازنه آنذاك عن طريق تقييد نوع من النشاط هو النشاط السياسى، وإطلاق الحرية لنوع آخر من النشاط - نوعا ما - وكان المسرح متقيدا بتوجهات الدولة، فقد ظهر جهد التأليف فى صنع التوازن الاجتماعى.

مسرحية الفرافير بين فكرة الجبر وفكرة الاختيار

لقد شغلت قضية التوازن الاجتماعى يوسف إدريس فى مسرحية (الفرافير) أيضاً، كما شغلته من قبل فى مسرحية (جمهورية فرحات)[٢]، وشغلته بعد ذلك فى مسرحية (المهزلة الأرضية)[٣] حيث محمد الأول ومحمد الثانى ومحمد الثالث، ومحاولة كل منهم أن يجد ذاته من خلال علاقته بالغير[٤]. حيث يفتقد التوازن الاجتماعى فى ظل انتهاج خط فكرى واحد ناظم وحاكم للمجتمع. كما شغلته فكرة التوازن أيضاً فى مسرحية (الجنس الثالث)[٥-٦] حيث يصور محاولة توازن الإنسان بين عالم الحياة وعالم ما بعد الحياة، التوازن بين عالم الحياة المعيشة الملموس والمحسوس، وبين عالم ما وراء الطبيعة الذى يشبه الملموس المعيش ولا يشبهه فى الوقت ذاته، ومحاولات بعد الرحيل عن عالم المادة والملموسات الى عالم الغيب واللانهائية فى التعرف على محتويات هذا العالم المشابهة لعالمه القديم، والمفارقة لها

١- سارتر - جان بول - مواقف، نفسه، ج٢ ص ٢٨.
٢- انظر يوسف إدريس، جمهورية فرحات، نفسه.
٣- انظر يوسف إدريس، المهزلة الأرضية، نفسه.
٤- لفهم علاقة (الأنا) بـ (الغير) فى فلسفة سارتر الوجودية - راجع: فؤاد كامل، (القاهرة) دار المعارف د/ت.
٥- يوسف إدريس، الجنس الثالث، القاهرة، عالم الكتب.
٦- انظر: د. أبوالحسن سلام، دور الإيقاع فى النص المسرحى، الإسكندرية، مركز الأبحاث العلمية، ١٩٩٨ م.

فى الوقت ذاته، ثم محاولاته فى صنع التوازن النفسى والبيئى اللازمين لوجوده الجبرى الجديد فى عالم ما وراء الطبيعة .

لقد اقترب مسرح يوسف إدريس من الفكر الوجودى اقتراباً كبيراً، ولقد تبدى لى هذا بشكل قاطع فى مسرحيته (الفرافير)، فنزاع الشخصيتين الرئيسيتين فى هذا العمل هو نزاع تزاحم موجودين حول ماهية أحدهما وهو (الفرفور) ، (فالسيد) و (الفرفور) له (ماهية) سابقة على (وجوده) ، إذا فوجودهما وجود (بالإجبار) حيث قدّر لهما المؤلف سلفاً قدرهما، أو أوجدهما بعد أن صنع لهما ماهية كل واحد منهما . ولكن (الفرفور) يرفض هذه الماهية، أى يرفض، شكل الوجود، لأن موضوع الوجود (ماهيته) لا يطابق إرادته أو لايحققها، أىّ لا يحقق له حرية تشكيل موضوع حياته أو و جوده لأنه إنسان وليس شيئاً : (حيواناً أو نباتاً أو جماداً) حتى يجوز له الرضا بما أجبر عليه [٢،١] ، لذلك فهو يحكم على وجوده بهذا الموضوع، ومن ثم يصارع بشكل وجوده موضوع نفسه وشكل وجود الغير معه وموضوع وجوده أيضاً ، على اعتبار أن وجوده لا يشكل قيمة بدون وجود الآخر . والآخر هنا هو (السيد) الذى كتب له المؤلف شكل وجوده ، ولم يعترض (السيد) على جوهر وجوده مثلما فعل (الفرفور) لأنه فى حقيقة الأمر لا يفعل شيئاً ، لأن تقسيم العمل على النحو الذى تضمنته ماهية كل منهما بنى على خلل جوهرى ، فالسيد لا يعمل شيئاً ولكن (الفرفور) يعمل كل شئ للسيد قبل أن يعمله لنفسه . من هنا فهذا الإجبار هو أولاً وأخيراً لصالح (السيد) وهو لذلك ضد (الفرفور) ، وهذا هو الواقع كما رآه سارتر. لأن الحياة قامت على الشئ وضده، وهو ما يوجب الصراع [٣] ، الذى يتمخض عنه التغيير، ومن ثم الاستمرار، أى البقاء أو الحفاظ على الهوية :

١- انظر : كتابات أفلاطون حول الوجود والماهية ، حيث يرى كل موجود وقد سبقته ماهيته إلى الوجود .
٢- وانظر : ما كتبه الوجوديون الدينيون وعلى رأسهم كيركجارد حول الماهية وملازمتها لوجود هذا الموجود نفسه
٣- راجع : سارتر ، الوجود والعدم، ترجمة د. عبد المنعم الحفنى ، القاهرة ، الدار المصرية .

«المؤلف : يا أخوانى أنا عايز أقدم لكم الليلة أكبر وأعظم وأمتن فرفور ظهر على وجه الأرض بس قبل ما أقدمه لازم ندور على سيده وقد يبدو ذلك اختياراً . ولكنه اختيار من بين النوعية وهو نوعية الأسياد . وقضية وجود الماهية قبل وجود الشكل (السيد) قائمة، فالمؤلف لن يختار للفرفور (سيداً) إلا من بين الأسياد . فالجبر موجود أولاً ، ثم بعد ذلك يجئ دور الاختيار أو الحرية، وفى ذلك يقوم التوازن فى الشكل المسرحى - أيضا - وذلك منطق الوضعية .

إذاً فالفرفور هو ممثل للعبيد الذين خلقوا هكذا، والسيد هو ممثل للسادة الذين خلقوا هكذا، غير أنهما بعد الوجود الجبرى يعيد «فرفور» صنع ماهيته أو يحاول ، ويوجه «السيد» جلّ فكره فى تثبيت ماهيته التى خلق بها على ما هى عليه بما يحقق له النفع الذاتي، دون اعتبار للآخر شريكه فى الوجود الجبرى، وما عليه إلا محاولة تهيئة الطرف الآخر فى الصراع لقبول هذا الوضع بالحيلة ووسائل المراوغة والإقناع ، دون اضطرار لحمل السلاح وخوض معركة غير مضمونة النتائج . يقول د. حبيب الشارونى : «ليس الإنسان إذاً حاصلاً من الأصل على ماهية ثابتة» وإنكار «هذه الماهية، أعنى إنكار أن تكون سابقة على الوجود الإنسانى هو ما ينتج للإنسان مجال الحرية»[4].

ومعنى هذا أن وجود كل من (فرفور) و (السيد) فى المسرحية هو وجود واع. وهذا الوعى يتمثل فى رفض (الفرفور) الانصياع (للسيد)، ويتمثل فى رفضه لكيفية هذا الوجود، أى لمنطق الفكر الوضعى وهو يحاول الخروج على ذلك .

تبدأ المسرحية بالمؤلف يمهد للشخصيتين اللتين ألفهما تأليفاً فورياً أمام الجمهور ، وأجبرهما على الوجود والحياة معاً، على الرغم

٤- حبيب الشارونى «فلسفة سارتر» (أعلام الفكر) مج ١٢ العدد٢، فى يوليو،أغسطس،سبتمبر ١٩٨١،ص ١١٨

من تعارضهما البيّن . فواحدة منهما أوجدها (فرفوراً) بينما اوجد الأخرى (سيداً)، وارغمهما على التعامل معاً، على الرغم من هذا التعارض الصارخ، لأنه لا مناص عن التعامل بين الفرقاء فى حالة أن يجمعهما مكان وزمان واحد، مع تعارض إرادتيهما ومصالحهما وأهدافهما، فليس عليهما عند نشوب الصراع حول ما يخص ذات كل منهما ،والشروع فى تحديد دور السيادة وأحقية أيهما له إلا أن ينادياه. وعندما يجئ يكون أقل حجما واقبح صورة واحد طباعا واقصر كلاما واحزم قرارا. وقد كان قراره التالى على قرار إيجاده الجبرى لتلك الشخصيتين على نمطين متصارعين (السيد والعبد) أن أطلق لهما الحرية فى اختيار سلوكهما ، بإزاء هذه الحياة الاجتماعية المشتركة بين عنصرين بشريين من طينتين متباينتين. يختار كل واحد منهما عملاً وزوجة وطريقة حياة كل فى طبقته . على أن اللافت للنظر هو جبرية الخلق أو الإيجاد فى بداية المسرحية ، على اساس من التباين الطبقى (السيد والعبد) وجبرية التباين الطبقى بعد الموت ، حيث يدور (الفرفور) حول (السيد) فى حلقة أوسع واكبر قطراً ، ويدور (السيد) فى دائرة أضيق بشكل محورى . والفرفور يرجو السيد ألا يسرع فى الدوران بشكل أكثر سرعة. وهذا يعنى أن العبد الذى خلق هكذا يظل حتى بعد موته اوقيامه فى الحياة الأخرى ، وكذلك يكون الأمر نفسه مع من خلق (سيدا) . وذلك منطق الفلسفة الوضعية. على أن هذا الرأى يطابق الفكر الجبرى الدينى . فالبداية والنهاية ، وما بعد النهاية ، وما قبل البداية، ليس بيد المخلوق (سيدا) و (فرفورا) . فالجبر واقع من (الفكرة العليا) أو القوة العليا وهو هنا المؤلف وهو يطابق الفكر الطبقى .. حيث يقع الجبر من الطبقة العليا على الطبقات الدنيا – وهو أمر نظر إليه بريشت فى مسرحه الملحمى– أما الاختيار فواقع من المخلوق (الشخصيات) ، فالشخصيات لا تقرر وجودها الطبقى، ولكنها تختار فحسب طريقة سلوكها وفعلها،

الذى قد يكون راضيا بوجودها، أو رافضا له، أو متذمرا ليس إلا، أو عاملا على مناهضة هذا الوجود أو تدعيمه ، فى إطار هذا الوجود نفسه - الوجود المقرر سلفا من قوة عليا وفق الدين - أو طبقة عليا - من فهم السياسة . ومعنى هذا أن اختيار الشخصيات يقع بعد وجودها فى الحياة الأولى فقط، وهى مجبرة فيما بعد الموت، كما أنها مجبرة فيما قبل الوجود نفسه ، مجبرة على الوجود أولا ، ثم على الوجود ثانيا (فى الحياة الآخرة)، ومجبرة أيضاً على كيفية الوجود فيها (الحياة الميتافيزيقية فى عالم ما وراء الطبيعة)، كل يدور فى فلكه المقرر. ونخلص من ذلك كله الى أن هناك فكرتين تسيطران على الكاتب وهو يكتب شخصيتى (السيد والفرفور) - فكرة ما قبل الوجود البشرى ، وفكرة ما بعد الوجود الدنيوى - هذا على المستوى الدينى - وهو أمر كرره فى مسرحيته الأخيرة (الجنس الثالث) التى عالج فيها فكرة العالم الآخر، أو المستوى الوجودى الثالث حيث (آدم) العالم يعيش بالوعى العلمى الحاضر ، بصفته باحثا فى الطبيعة ، ثم يتقدم فى بحثه بحيث يتمكن من أن يعيش مستوى ثان هو فيه مغيب او محرك من قوى غيبية ، إذ ينتقل فى شبه غيبوبة أو غيبة عن طريق العلم فى طريقه الى عالم ثالث أو مستوى ثالث ، وهو مدينة (هى)، حيث الأشجار تتحول الى نساء جميلات، وحيث سور كبير وبوابة تفتح بالنداء على (هى) وحيث (عشماوى) ينقله فى سيارة الى هذا العالم اللانهائى ، فى صورة شبيهة بالجنة التى جاءت فى الأديان وصورتها الآداب القديمة ، وما انفكت الآداب الحديثة والمعاصرة تصورها . أما الفكرة الأخرى التى سيطرت على الكاتب ، فهى نوع من الفكر السياسى ، الذى تستند إليه الفلسفة الوجودية ، حيث الإنسان مسؤول عن (ذاته) عن تحقيق هيئة هذه الذات بعد أن تحقق الوجود ذاته من قبل . من هنا حمل الحوار بالإسقاطات السياسية المباشرة والتلميحات النقدية الاجتماعية ، فكثير من الجمل الحوارية فى النص

تتعلق بلحظة اجتماعية معينة ، ومن هنا يستوجب حذفها عند إعادة عرض المسرحية فى أزمنة أو أمكنة أخرى . على سبيل المثال لأنها تعبير عن هوية مجتمعها :

«فرفور : ده عمك الدكتور مندور جك عمى فى عينك» والمقصود د. مندور الناقد الكبير - رحمه الله - .

ومن المظاهر النقدية لظواهر اجتماعية فى الحوار : ظاهرة الزواج بالإرغام .

« إيه رأيك تسيبك من المؤلف ده والست بتاعته ونجوزك حد م الموجودين دول «يقصد من الجمهور ».

وكذلك ظاهرة التسرع فى الزواج وعواقبها وانعكاس الأفكار السياسية السائدة فى الستينيات «هو سيدك ده رجعى» وهو مجرد ترديد للألفاظ السائدة فى الستينيات فى مصر دون أن تعبر عن مدلولاتها الصحيحة . والمسرحية مشحونة بمثل تلك التصريحات ، ناهيك عن التلميحات .

وتبدو المسرحية فى استنادها على عنصر الاختيار، أو الحرية الذاتية لدى الشخصيات الداعية للديمقراطية، أو كما كانت دعوة موجهة للجمهور .. دعوتهم للحرية .. حرية كل واحد فى تخير ما يراه مناسبا له ، بحيث يحقق ذاته فى ظل وجوده الاجتماعى الطبقى الذى فرض فيه فرضا. على أنها حرية مقيدة بالتزامات كل شخصية نحو الأخرى فى إطار هذا الوجود الطبقى الاجتماعى الجبرى[١] .. لأن وجودنا القادم بعد الموت جبرى، وهيئة ذاك الوجود الذى سنكون فيه سوف تكون جبرية أيضاً ، فلا فرصة أمام البشرية لتختار سوى تلك الفرصة التى تعقب وجودها الأول فى الحياة الدنيا . وهى فرصة محددة تقتصر

١- راجع : د. محمد مندور «الالتزام ومسؤولية الأديب» الكاتب ع ٢١ سبتمبر ١٩٦٢ ، ص (١٣-١٥).

كما قلت على الطريقة والأسلوب أو الهيئة ، على الذات وليس على الإيجاد نفسه .

ونخلص مما تقدم الى أن هوية الشخصية المصرية فى مسرح يوسف إدريس هى هوية وضعية ، انطلاقاً من فكرة الجبر الإلهى لا من فكرة الالتزام . وما محاولة فرفور أوغيره للافتراق عن الوضعية الطبقية، أوالخروج عن الماهية التى أوجد عليها سوى محاولة خروج شخص فى صورة فوتوغرافية عن إطار المنظر ليرى موقعه فيه، وما يحكم وجوده ذاك، ثم قفوله راجعا الى موضعه المحدد له سلفا فى داخل إطار المنظر نفسه .

المبحث الخامس

هوية الفعل العربي في مسرح سعد الله ونوس
بين الحضور والتغييب

00000000

في مسرح سعد الله ونوس تسعي الشخصية إلى صنع هويتها وتصارع من أجل ذلك بالحيلة حينا (مغامرة رأس المملوك جابر) وبالصدام والمواجهة المباشرة المادية أحيانا (اغتصاب) وبالملاءمة البينية والموضوعية في حين آخر (الملك هو الملك) ولكنها في كل مرة إما أن تواجه بشراسة ودموية (اغتصاب) و(مغامرة رأس المملوك جابر) أو تنحرف عن طريق الهوية إلى طريق فرعي (الماهية) فتحول المعطيات دون تمكنها من تحقيق تلك الهوية ، لا على المستوى الفردي بالحيلة والذكاء ولا على المستوى الجماعي بالمواجهة المادية المنظمة أو شبه المنظمة .

ففي مسرحية (الملك هو الملك) نجد أن عبيد وزاهد وهما فردان في جماعة غير مؤتلفة ، يسعى كل من فيها إلى تشكيل ماهية وجوده ويدرك أحدهما أن هذا الاجتماع غير المؤتلف سوف يتلاشى إذا استمر على صورته البسيطة غير المركبة أو غير المؤتلفة عند ذلك ينبه تلك الجماعة ويناهض معارضات بعضها بما له من قدرة أو موهبة قيادية فطرية على توجيه الآخرين وعندما ترضخ الجماعة له أو تتبنى طرحه تبدأ في عملية التآلف وتعمل على إحاطته بسياج يؤمن ذلك التآلف الاستمرار والنمو واستشراف المستقبل في اتجاه نفعها العام وذلك بالعمل على ابتكار تنظيمات أو هيئات اجتماعية تحولها إلى مجتمع مدني . وهذا هو ما نراه في مسرحية (الملك هو الملك) لسعد الله ونوس .

إن النظرة للنص الموازي الذي صدر به سعد الله ونوس مسـرحيته تحت عنوان (ملاحظتان صغيرتان) يكشف عن وجود فردي سابق على الماهية يعقبه وجود جماعي في نفس الحيز المكاني والزماني :

- يمكن أن تبدأ المسرحية ، وعبيد يقرأ الملاحظات الأولى :

(يدخل الشخوص إلى المسرح .. إلـخ) ويرافـق القـراءة دخـول الممثلين ، وذلك لتأكيد أن عبيدا وزاهدا هما اللذان يقودان اللعبة . اللافتـات يقرأها عبيد وزاهد : (١)

حالات عبيد : هو موجود وجودا فرديا ماديا (أولا) هو يقرأ .. أي يعـرف أي يصنع جوهر وجوده ، هو يكشف عن وعيه بذاته فـي وجود الجماعة التي ينتمي إليها .

حالات الشخصيات : يدخل الشخوص .. أي يوجدون وجودا ماديا، عبيد يوجد أولا ثم يشكل جوهر وجوده في وجود جماعة ينتمي إليها ، أي يوجدها ، لأنه لا قيمة للمعرفة إلا في نشرها . ونشرها لا يتحقق إلا في وجود جماعة .

اللافتات : غرضها التنبيه والإعلان عن تعليمات :

حقوق وواجبات . هي موجود مادي ، مجهول الفاعل وغيبة من أوجدها يحيل إلى الأعراف وينبها إلى الغيب ويكشف النص الموازي تحت عنوان (مدخـل) عن صورة لفوضى جماعة في حيز زماني ومكاني . ويحاول كل واحد منـها خلق صورة محددة لذاته ، يصنع لنفسه ماهية وهي جماعة غير مؤتلفة بعـد، ولكن وعيها بذلك سيؤدي إلى ائتلافها . والوعي يأتيها من خارجها ، إذ يلتمع في ذهن واحد منها (عبيد) له موهبة وقدرة على الفهم والتحليل والتأمل ولـه ملمح زعامي ، وميل إلى المغامرة .

---

(١) سعد الله ونوس، الملك هو الملك، ط.ثالثة، بيروت ، دار ابن رشد ١٩٨٠، ص٥.

الدلالة العامة لارتباط النص الموازي بالنص الحواري :

إن الربط بين دلالة نص الإرشادات بدلالة نص الحوار يشير إلـى أن المجتمع يبدأ فوضويا ثم تفرض عليه ضرورة الاستمرار والبقـــاء والتطــور تنظيم نفسه ، وخلق هياكل تنظيمية لتحميه وتميزه عن غيره وذلـــك يتطلــب قدرات فردية ذات ملامح زعامية ونظرة مستقبلية وميل فطري نحو المغامرة.

وعندما تضع الجماعة ضوابط لوجودها ، تنتظم العلاقـــات ويتوحــد الفعل الفردي في فعل جماعي هدفه النفع العام في وجود جماعة ما في حـــيز سواء اختلفوا أو ائتلفوا فإن تحولهم إلى مجتمع قرين بتنظيمـــهم لأنفســـهم . وهذا الائتلاف ، وكذلك إدراك الاختلاف لا يتم دون وجود أداة اتصال جماعيــة كلامية .

السرد ومستويات التعبير عن المكان وعن الأحوال : تنـــهض لغــة السرد في النص الموازي للحوار المسرحي بالدور الرئيسي في تكوين صــورة المكان وعناصرها وتباينات أحوال شاغليه . واللغة في هـــذا لا تخــرج عــن مستوى الوصف الذي قد يكون وصفا تفصيليا إذا كانت الوجهة الفنية للنـــص وجهة طبيعية ، وتتخفف لغة النص الموازي من التفصيـــلات الجزئيــة فــي الوصف كلما تباعدت الوجهة الفنية للنص المسرحي عن الاتجاه الطبيعي .

ومسرحية (الملك هو الملك)(١) مسرحية ملحمية ، ترتكز على نظرية التغريب البريشتية، إذ تعمد إلى وجود مسافة بين خطابها وبين متلقيها لتمكنه من الحكم على مضمونها الفكري والقيمي في حياد إيجابي يمكنه مـــن تغيــير بعض القيم والمفاهيم التي تقيده بثقافة الانصياع والإذعان وتحول بينه وبيـــن الالتحاق بالحاضر والتفاعل معه واستئناف المستقبل والعمـــل علـــى تحقيــق المأمول بمـــا لا يخـــل بإحسان الناس لحياتهم المشتركة بعيـــدا عـــن أساليب

---

(١) سعد الله ونوس، الملك هو الملك، ط ثالثة، بيروت دار ابن رشد ١٩٨٠

الاستغلال والقهر الاجتماعي .

" (يدخل الشخوص إلى المسرح ، كما لو كانوا مجموعة من لاعبي السيرك . حيوية . حركات بهلوانية . أوضاع تشكيلية تتوافق مع فقرات المقدمة . الجميع يرتدون ملابس شخصيات . الملك . الوزير . السياف . مقدم الأمن . ميمون . أبو عزة المغفل . أم عزة . عرقوب . عبيد وزاهد ، أما شهبندر التجار والشيخ طه ، فيقفان في زاوية بعيدة وهما يعبثان ببعض الدمى المعلقة بخيوط . ينفصل عبيد وزاهد عن المجموعة . هما اللذان يقودان اللعبة).(١)

هذا النص الموازي يوزع الأدوار كما ينبئ عن الصفات الخارجية للشخصية بما يكشف عن مظهر وجودها ، وسبب تجمع هذه الشخصيات أو الأنماط ليمهد للمستوى اللغوي الحواري الذي يؤكد الهدف نفسه الذي دلت عليه لغة الإرشاد في النص الموازي :

عبيد : (مناديا وسط الضوضاء) هي لعبة !

أبو عزة : هي لعبة .

الملك : نحن نلعب .. "

ويعاود النص الموازي في مستواه الإرشادي الوصفي تأكيد ذلك الهدف نفسه:
" (يتناقل الشخوص كلمة اللعبة ، بصورة فوضوية ، وطبقات صوتية متنوعة. بعد قليل يدق عبيد الأرض بعصا يحملها. يصمت الجميع ، وتسكن الحركة)(٢)
وإذا كان دور اللغة في النص الموازي دور وصفي للصورة الخارجية ولمظاهر حال التكوين الاجتماعي وتقسيم الأدوار فإنه كثيرا ما يحتوى على بعض الألفاظ التي تكشف عما وراء ظاهر المعنى ، فوصف اللغة لطريقة تناقل

---

(١) المصدر السابق ، نفسه ، ص ٥

(٢) نفسه ، ص ٦ .

الشخوص لكلمة " اللعبة " يدل على أن كل شخص يلعب بطريقته وعلى هـواه بصورة فوضوية وطبقات صوتية متنوعة .

فلفظة " فوضوية " ولفظة " متنوعة " تعكس التعدد ، تعدد الأصـوات وتعكس الرغبة الدفينة لدى كل منا أو منهم في التعبير المنطلق بلا حدود وبلا ضوابط إسقاطا لحالات الكبت ربما . إذن فلفظة " فوضوية " ولفظة " متنوعة " تحدد طبيعة الصورة ، وبذلك تخلق لها هويتها أو خصوصيتها فالهوية تتحقـق في ظل وجود خصوصية وتفرد إذ تقصر وجود صفات بعينها علـى جماعـة بعينها وهي صفات ملازمة لتلك الجماعة عبر عصورمختلفة.كذلك تتحدد هوية (عبيد) وتتكشف صورته للمتلقي فيظهر له شخصا مختلفا عن هذه الأصوات ، فهو صوت قائد لتلك الأصوات صوت منظم لها بما له مـن مظـهر السـلطة (العصا التي بيده،والتي ما أن يدق بها حتى يصمت الجميع،وتسكن الحركة) .

وإذا كان المستوى اللغوي للنص الموازي لنص الحوار في الخطـاب المسرحي مناط تحديد هوية المكان والزمان وطريقة التعبير وصورة المحـددة أحيانا والمتعددة ربما، فإن المستوى اللغوي لنص الحوار يعطي للفعل الدرامي خصوصيتها التي لا تتحقق للشخصية هويتها دون تحقـق تلـك الخصوصيـة وتكرار ظهورها في خطاب الشخصية الصدامـي مـع غيرهـا فـي الحـدث المسرحي :

عبيد : الكل جاهز !

أصوات : (تتدافع دون تناسق) نعم .

أصوات : الكل جاهز
فلنبدأ

السياف : دعوني أسأل قبل أن نبدأ . أنا سياف أم جلاد ! (١)

---

(١) نفسه ، ص ٦ .

إن تحديد التخصصات مهمة اجتماعية لا تختص بجهود أو رغبات الفرد وحده وإنما يلعب الوسط الاجتماعي دورا فاعلا فيها لذلك نجد (زاهدا) يجادل السياف الذي يطلب تحديدا لصفة وظيفته :

زاهد : وما الفرق !

السياف : إني أحمل بلطة لا سيفا

عبيد : لا يهم .. ستكون سيافا يحمل بلطة(إلى الجميع) يا الله ! (١)

إن تقسيم المجتمع إلى تنظيمات وهيئات يعد مهمة تعمل على خلــق الهويــة المدنية لذلك المجتمع ويعمل على تحوله من مجتمع فوضوي إلى مجتمع مدني وبذلكم تتحقق له هويته وهذا ما يدل عليه الإرشاد الآتي :

" (يبدأ الشخوص بالانقسام إلى مجموعتين . زاهد ينظم عرقوب وأبو عزة وأم عزة في مجموعة ، وعبيد ينظم الملك ، والوزير والســياف ومقــدم الأمن ،وّميمون في مجموعة ثانية تقف في مواجهة الأولي)".

ولأن الهوية الخاصة بكل مجتمع تشكل الإطار العام للمواطنة في ذلك المجتمع،فإنها تتكون من عدد من الهويات الفرعية، لكل طبقة من طبقاته حيث تعمل كل طبقة على إبراز هويتها في مواجهة الطبقات الأخرى ، خاصة عنــد إدراكها لمحاولات طبقة ما إلى نفي دورها أو إزاحتها عن مركز صنع القرار :

الشيخ والشهبندر : ونحن ؟ ..

عبيد : أما شهبندر التجار والشيخ طــه ، فإنهما ينتحيان ركنــا ، ويعبثان بالشخوص والدمى .. "

ولأن الدلالة في ظاهر اللغة عرفية فإن تساؤل الشيخ والشهبندر معــا عن دورهما في النظام الاجتماعي المدني بلفظة " ونحن" ؟ فالدلالة العرفية أن

---

(١) نفسه ، ص ٦ .

لكل عضو في المجتمع دور ما وظاهر اللفظة يدل على استنكار هذين الطرفين لدور في نظام المجتمع وفق تقسيم صاحب الحل والعقد (عبيد وزاهد) ولكـــن الطبيعة الاستنكارية لصيغة التساؤل تحيل المتلقي إلى الدلالة الذاتيـــة للفظـــة ذاتها وذلك يتحقق بالنبش في باطن اللفظة ذاتها وفي هوية صاحبـــها وفـــي الظرف أو الحالة التي قيلت فيها وما الدافع على قولها .

إن (الشيخ) هنا هو علامة ترمز إلى رجل الدين وهـــو هنـــا رمـــز للمؤسسة الدينية في المجتمع أما الشهبندر فهو علامة ترمز إلـــى التـــاجر أو الرأسمالي وهو بدوره رمز لطبقة الملاك أو الرأسمالية التجارية وبارتباط هـذا التفسير بمضمون النص الحواري لصاحب الصلاحية متخذ قرار تنظيم المجتمع المدني (عبيد) نحصل على الجزء الثاني من الدلالة الذاتية لتكتمل لدينا الدلالـة التأويلية للموقف كله وهي أن كلا من المؤسسة الدينية والمؤسسة الرأسمالية لا عمل لهما في المجتمع سوى تلعب بطبقات المجتمع وفئاته كما لـــو كـــانت دمي . وهذا ما وعاه (أبو عزة) رمز الطبقة المقهورة في المجتمع ، إذ عملت كل من المؤسسة الدينية والمؤسسة الاقتصادية على سلب ممتلكاته وإضاعـــة حقوقه :

الشيخ طه والشهبندر : ونحن من المحراب ومن السوق نمسك الخيوط
الشيخ طه : خيط يمسك العامة
الشهبندر : وخيط يمسك أسباب الرزق والتجارة
الشيخ والشهبندر : وخيط يمسك القصر والملك والسياسة، نحن نمسك الخيوط من المحراب ومن السوق (١) ...

ولكن الإشكالية تكمن في أن أبا عزة بعد أن أصبح هو الملك لما أراد الملـــك الحقيقي التسلي به فنصبه ملكاً لليلة واحدة فإذا به يتشبث بالعرش لما وجـــد

---

(١) نفسه ، ص ١٣ .

الحاشية ورئيس الحرس والناس تسانده وتدعمه ووجد الجميع خاضعين لـــه . وهذا ما كان يخشاه الوزير ويحذر الملك منه :

الوزير : ولكن هذه الجولات التنكرية لا تثير في نفسي الارتياح تظـل أعصابي متوترة حتى بعد أن نعود ". (١)

لقد نصب أبو عزة ملكا والحرس الملكي خاضع له لمجرد أنه أصبح الجـــالس على العرش لأن الجالس على العرش في نظر الرعية هـــو الحـــاكم الحقيقـــي مهما تكون هيئته أو يكون منبعه أو أصوله الاجتماعية . إذا به يغير رأيه فـــي كلتا المؤسستين(الدينية والاجتماعية)لأنهما تساندان الحاكم، أما وقد أصبح أبو عزة ملك البلاد فكان من المحتم أن يغير موقفه من المؤسسات التي تدعمـــه وتسانده في القبض على زمام الأمور في البلاد .

الملك : أتذكر ذلك الرجل الذي وعدناه مرة ، أن نقضي معه ســـهرة أنس وطرب

الوزير : الرجل المغفل الذي يحلـــم بالسلطان والانتقام من خصـــــوم كثيرين ..

الملك : هو بذاته . ما اسمه .. ؟

الوزير : أظن .. أظن أبو عزة المغفل

الملك : سنذهب إليه الليلة . وسترى أي تسلية يخبئ لك الملـــك .. هذه المرة أريد تنكرا كاملا " . (٢)

---

(١) نفسه ، ص ٢١ .

(٢) نفسه ، ص ٢٣ .

ولقد تلاقت رغبة الملك في التسلية بشعبه وبطبقاته الدنيا مع رغبة أبي عزة نائبا عن الطبقات الشعبية في التسلية بحلم الجلوس على كرسي العرش :

أبوة عزة : أين اختفيت ؟

عرقوب : كنت أقضي حاجة عرضت

أبو عزة : لقد اخترت وقتا سيئا لقضاء حاجتك العارضة. فاتك أن ترى سيدك وهو يرتقي العرش .

عرقوب : العرق يبلل وجهك . هل تعبت يا معلمي ؟

أبو عزة : مم ؟

عرقوب : من ارتقاء العرش . أتخيل أن العرش عال ، وأن معلمي صعد سلالم بعدها سلالم كلها عمودية وحلزونية . تلتف . وتلتف كسلالم المئذنة .

أبو عزة : ما أخف عقلك يا عرقوب !

عرقوب : البركة في رجاجة عقلك يا معلمي

أبو عزة : على كل لا أعتب عليك . عقول البسطاء والعوام لا تستطيع أن تتخيل ارتقاء العرش إلا كالصعود إلى سطح بناية . (١)

وتعمل قوة الاندماج في الحلم عملها :

أبو عزة : سأقول لك سرا. عندما ارتقيت العرش أحسست أن الفوضى تحيط بي . وأن الحزم ضروري . (٢)

---

(١) نفسه ، ص ٢٣ .

(٢) نفسه ، ص ٣٤ .

لذلك فهو بعد أن يصبح الملك نتيجة للعبة التسلي التي أرادها الملك فانقلب الهزل إلى جد إذا به يستعين بالمؤسستين الدينية والاقتصادية على تحقيق الحزم وأخذ العوالم بالشدة ، بل إنه يناقش زوجته (أم عزة) التي تنكر لها وهو ملك ويخطئ موقف (أبي عزة) أي موقفه هو قبل أن يصبح ملكا وينصر الشهبندر في مصادرته لدكان زوجها (دكانه) عندما كان هو أبا عزة (في الماضي) عندما جاءت إلى القصر لتشكو الشهبندر لأنه صادر دكان زوجها أبي عزة :

. : هل استأذن زوجك الشهبندر حين فتح محله ؟

أم عزة : ولم يستأذنه يا مولاي ؟ أليس لكل واحد الحق في أن يفتح محلا للرزق .

الملك : نعم لكل واحد الحق في أن يفتح محلا للرزق . ولكن لكل واحد أيضا الحق في أن يحمي محل رزقه . ويديره وفق مصلحة . كل ما فعله الشهبندر ، وهو ما يفعله دائما ، أنه حمي نفسه ورزقه . التجارة حلال . والمنافسة أيضا حلال. حين فتح زوجك محله دون أن يتفق مع الشهبندر ، صار خصما ومنافسا لم يسرقه أحد أو يغشه . إنما ورط نفسه في مبارزة أكبر من مقدرته وإمكانياته . وكانت النتيجة أنه خسر وأفلس . (١)

إن أبا عزة يناقض نفسه ، فما عده ظلما وهو صعلوك ورأي أن الشهبندر قد سرقه لما أفلسه ، يعده الآن نتيجة مبارزة بين تاجرين أحدهما صغير جدا والآخر شيخ التجار. وهو يحكم على روح أم عزة أي على نفسه ،

---

(١) نفسه ، ص ١١٠ .

على ماضيه بالتجريس بعد أن أصبح الملك :

: هذه الجلسة طالت .. وهاك أحكامي .. سجل أيــها الوزيــر (ينتفض عرقوب من ذهوله ويحاول أن يسجل الأحكـــام ... الملك يتخذ وضعا بالغ الجدية) حكمنا على زوج هذه المرأة بالتجريس .. يدار به في كل أسواق المدينة – من البـــاب الصغير إلى الساحة المركزية . (١)

وهذا التناقض منتقد من أحد الرعايا :

مصطفي : ما هذا أنا مسحور أم أصاب عقلي أمر من الأمر ! يبيـــع أهله ويحكم على نفسه . ولا أحد يعرف أحدا ".

ويتأكد توحد الحاكم مع المؤسسة التي تعينه على الإمساك بزمام أمر البلاد بما تقوله أم عزة زوجه :

أم عزة : (ساهمة) ما قالــه الملك . سمعناه من الإمــام والقـــاضي والشهبندر .. كأنهم لسان واحد وعائلة واحدة ". (٢)

مع أن المؤلف يكشف مساوئ المنافسة الحرة في المجتمـــع القـــائم على التجارة لا على الإنتاج ، إلا أننا هنا نكتشف أن العقل العربي في ثورتـــه على الأوضاع الفاسدة في المجتمع عندما يتحقق حلمه في القدرة على تغييرها فإنه يعمل على تثبيتها كما هي لأنه يرى أنها خير سياج يحميه فـــي وضعـــه الجديد وضع الحاكم لا وضع المحكوم . ومن هنا فإن التغيير لا يحدث ويظـــل المجتمع على حاله ، ذلك أن بنية العقل العربي فردية النزعة والسلوك .

---

(١) نفسه ، ص ص ١١٠-١١١ .

(٢) نفسه ، ص ١١١ .

وإذا كانت الهوية تستحضر عند التفكير في الولوج من أبواب المستقبل وتظل مظاهرها باقية بقاء الإطار الذي يحيط بالمحتوى المستقبلي أو الغلاف الخارجي للثمرة فإن (أبا عزة) عندما أصبح ملكا خلع عنه غلافه الخارجي واصطنع له غلافا خارجيا يتناسب مع وضعه الجديد أي أنه تخلى عن هويته . وكذلك فعل كل من الملك السابق ووزيره وإن كان قصد كل منهما هو اللعب والتسلية . إن أبا عزة ينفي من حاضره بعد أن جلس على العرش ، نفي ماضيه في بيئته السابقة الأصلية يعيش في حاضره . وبذلك فليست له هوية . ولكنه غير ماهية وجوده . لأن الماهية متعلقة "بالأنا" بالكينونة الذاتية في حين أن الهوية متعلقة بالأنا في تفاعلها مع الآخر في مكان وزمان هي لون من ألوان تفرد الذات القومية المستمر في داخل الفكر حيث يكون الآخر (الوطن) ماثلا بداخل الفرد أينما ذهب وحيثما أصبح لا يذوب مع شئ من الأشياء الغريبة ولكنه يتفاعل ، فإن فناءه في غيره يعد أمرا مستحيلا ، مع تفانيه في صالح قومه هو القائم معه دائما. ولم يكن أبو عزة من هذا الصنف.

وخلاصة الأمر تكشف عن أن هوية الفعل تتأرجح عند الشخصية في مسرح سعد الله ونوس ما بين الحضور والتغييب . وهذا ما فعله أبو عزة الذي غيب هويته الأولى في سبيل انتحال هوية جديدة تناسب وضعه الاجتماعي الطبقي . وذلك ما فعله (جابر) في مسرحية (مغامرة رأس المملوك جابر) غير أنه فقد رأسه ثمنا لمحاولته تغيير هويته من (عبد) إلى (سيد) بينما فقد أبو عزة أسرته (زوجته وابنته) ثمنا لتغيير هويته .

المبحث السادس : ظواهرية الهوية في مسرح صلاح عبد الصبور

وتبدو الظواهرية الهيجيلية بوضوح فى محاولات شخصيات صلاح عبد الصبور لصنع هويتها ، حيث يسطع فكرها سطوعاً جدلياً على الواقع، ومن ثم يرتد الى الشخصية كما هو لأنه لا يجد فى الواقع إلا صوراً ذهنية .

وهو فى رحلة سطوعه على ذلك الواقع لا يطور فيه فعلاً ولكنه ينمى الفكر فحسب ويطور العقل. من هنا فإن تحقيق الهوية لايتمثل عندها إلا تمثلاً ذهنياً ، ومن ثم يكون التغيير الذى يمكن حدوثه تغيراً فكرياً فحسب. وبدا تحقيق محاولاتها الهوية الفكرية المتمثلة فى ذهن الكاتب نفسه.

(الحلاج) (مسافر ليل) (بعد أن يموت الملك) (ليلى والمجنون) فالشخصيات ليست شخصيات مادية وإنما هى تعبير عن أفكار ومحاولاتها أو مواجهاتها فى سبيل خلق هوية هى مواجهات فكرية صراعية، لذلك تتسمَ بالنقاشية فى تعبيراتها ولغة اتصالها .

ظواهرية الهوية فى شخصية الملك الميتة الحية فى مسرحية بعد ان يموت الملك

لاتتحقق هوية الملك بوصفه مغازلاً للمرأة إلا فى الصورة التى تخيلها ذهن الشاعر . فالملك فاعل فحسب فى الصورة التى رسمها الشاعر، وليس فاعلاً فى الواقع المادى، بمعنى أن تحوله من ملك الى رجل يغازل امرأة جميلة، هو نوع من انعكاس صورة الرجل فى وضع غزلى على الواقع. لأن الباعث على جوهر الغزل وموضوعه ليس الملك ، وانما الباعث خارجى . وعلى ذلك يكون فعل الملك فى هذا الموضوع نوعاً من التحريك لا الحركة، لأن الباعث عليه خارجى، فليس للملك إلا

مظهر الغزل أو هيئة المغازل.

وإذا كان الفعل يتبعه حتماً رد فعل مساو له - وفق القانون الطبيعي العلمي - وكان فعل الملك هو صورة تابعة لأصل الفعل الذى تصوره ذهن الشاعر، وأعاره للملك ليصنع به الملك موقفاً غزلياً ، فإن رد فعل المرأة ، وإن كان واقعياً من حيث مظهره ، إلا أنه يتساوى مع الفعل الذى هو صورة لما كان فى ذهن الشاعر سيجئ هو مصنوعاً أيضاً وليس مطبوعاً ، لأن صلاح عبد الصبور هنا يشكل واقع الملك تشكيلاً ذهنياً لا تشكيلاً مادياً وهو بذلك يجسد فكرة الجدل المثالى لا الجدل المادى. لذلك فالملك يظل غير قادر عملياً وفق المستوى المادى الواقعى على التفاعل المادى للمغازل :

« الشاعر : معذرة يا مولاى

لكنى لقنت الأخرى كلمات مبتكرة

قد ترضى رغبتك الملكية

الملك : قد .. قد .. دوماً قد

لاشئ مؤكد

سنرى .. أنتِ تعالى

« تدب الحياة فى المرآة الثانية ، ويرتفع صوت موسيقى الرقص ، يتأملها الملك ثم يعود إليه تهلله ، ويبدأ فى مراقصتها ، وتصاحب المرأة الموسيقى بصوتها المنغم»

الشاعر : « ملقناً الملك فى صوت خفيض»

يتنزل صوتك مثل رنين الجرس الفضى المتفرد، يتقطر من برج متشح بمروج الغيم الزرقاء .

المرأة : يغدو أصفى حين يغردُ فى فضة أعطافك يغدو مكتوما

ونقيا كصدى قطرات الخمر الوردية حين تفيض على وجه الكاس البلورية . خذني يا مولاى»[١]

ليس للملك من فعل الغزل إلا ظله، فهو ليس مغازلاً على مستوى قدراته الذاتية الواقعية، إنما يكرر صورة المغازل التى لم تكن سوى صورة متخيلة فى ذهن شخصية الشاعر. كما أن رد فعل المرأة الثانية على الصورة الغزلية الملقنة للملك فى وجودها معه، وإن كان منها ، إلا أنه أيضاً مجرد صورة ذهنية لواقع المرأة التى ترد على الغزل بغزل، وكل الغزلين غزل الملك وغزل المرأة ليس إلا غزلاً مصنوعاً وموضوعاً على لسان كل من المرأة والملك . ولذلك يستدرك الشاعر لمّا وجد المرأة تتناسى فقرة أو أكثر من فقرات الغزل الذى تصوره الشاعر فى ذهنه أو صنعه ليضعه على لسان المرأة فى مقابل الصورة الغزلية التى صنعها ذهنه ووضعها على لسان الملك، ليقذفها فى مسامع المرأة الثانية ، لما حان وقت أداء الموقف الغزلى بينها وبين الملك:

«الشاعر : (متدخلاً وقد أفزعه ما صنعته المرأة)

لا .. لا .. قد ضاع المشهد نسيت هذه المرأة أجمل ما فيه سامحنى يا مولاى

(للمرأة) ما زال هناك حديثٌ عن قيثارة حنجرتك

والأوتار تنشد مولانا أن يلمسها بأصابعه النورانية .

ما زال هناك حديثٌ عن إغماضة عينيك ، وأنت تغنين، وتقولين لمولانا عندئذ إنك تحترقين شوقاً أن يرقد مولانا في دفء الأمواج العسلية وأخيرا، كان جلالته سيقول خطواتك كالموسيقى إذ تتوافق فى ذهن الفنان عندئذ كنت تقولين.

١- صلاح عبد الصبور ، بعد أن يموت الملك - مسرحية شعرية ، ملهاة مأساوية ، الطبعة الثانية ، بيروت، دار الشروق ١٤٠٣ هـ ١٩٨٣م ، ص ١٨ - ١٩

بعثر هذى الأنغام على سلم رغبتك الملكية وبصوت يتقطع آهات فى حلقك، تنتفضين وتقولين : خذنى يا مولاى

الملك : آه .. ما اتعس حظى راقت لى الألفاظ كثيراً هذه المرة لكن نسيتها هذى المأفونة لا شئ يتم كما نهوى ، والأيام الحلوة لا تتكرر »

الملك لا يؤدى بأحاسيسه هو ولا المرأة الثانية تفعل، لذلك نراه بعد قليل يهبها لبهلولة :

« الملك : بهلول خذ هذى المرأة زوجاً لك »[٢]

كما أن الواقع المادى بالنسبة للملك يتشكل وفق صورة ما فى ذهنه لذلك الواقع :

« الملك : يعجبنى التصمم كما عدلته

يا سادة سيكون اللون الأبيض لون الدولة فى العام المقبل لينفذ كلّ منكم فيما يعنيه وليرسل هذا الأمر الملكى الى كل الكتبة والمحتسبين أما أنت ، مؤرخنا الرسمى

فليتفتق ذهنك عن كلمات موجزة نرسلها كشعار للدولة كلمات تختلف عن الكلمات ليكن مغزاها المجمل أنّا اخترنااللون الأبيض حتى نغنى سعداء محبوبين فى حال الصفو الشامل

فلقد دمجتنا النعماء المشتركة ، حتى صرنا كملائكة بيض نغنى فى الذات البيضاء الكلية ... الذات البيضاء الملكية[٣] »

وهو يتصور أن جلال الملك وحمايته لا تتحق فى واقع الحال إلا إذا قطع رؤوس من يفكرون له، ويتصورون الواقع ويصورونه له ، فيصدر مراسيمه الملكية بتحقيق تصوراته التى هى فى الأصل تصوراتهم ، لذلك يأمر بقطع رأس خياطه الخاص الذى صمم له الزى

١- المصدر نفسه ، ص ص ١٩ - ٢٠

٢- نفسه ، ص ٢١

٣- نفسه ، ص ص ٣٦ - ٣٧

الأبيض ولا تنفع كلمات النفاق المرتعدة التي يسكبها فم الخياط تحت قدمي الملك :

«الملك : لا شأن لسخطي أو لرضائي في هذا الأمر بل هذا من تدبير شؤون الدولة .

إن أنزع مضطراً هذى الرأس المبتذلة رأساً لا ثمن لها كي أحمي أغلى ما نملك وهو جلال الملك .

لا أرضى أن تخرج من هذا القصر مملوءاً بلطنك الفارغ بفقاقيع الفخر تتصور أنك ألهمت الملك - أنا تغيير شعار الدولة .

تحكي هذا للحمقاء قعيدة بيتك حين يضمكما فرشكما الرث المستهلك ما بين فواصل ألعاب العهر كي تحكيه للحمقاوات الجارات متدلية كاللخطة من شباككما المغبر أو تحكيه أنت لأصحابك في الحانات حين تدور برأسكم الخمر يا جلاد خذ منه التصميم ، وخذ رأسه .

الخياط : يا مولاى ارحم ضيعة أطفالي الخمسة هم بعض عبيدك يا مولاى الطيب ارحمني من اجلهم .. يا مولاى .. اتوسل إليك أتمسح في قدميك ككلب .

الملك : آه .. لولا ضعفي نحو الأسرة يدمي قلبي مثلك ، لكن يدعوني الواجب .

الخياط : لن أتكلم .. يا مولاى أقسم أني لن أتكلم بل لن أنطق ما طال بي العمر سأعيش كأبكم .

الملك : واتتني فكرة يا جلاد .. أطلق رأسه وانزع أصل لسانه من حنجرته حتى تنجو الدولة من ثرثرته إذهب ! إذهب !

(يخرج الجلاد بالخياط)

آه .شكراً يا رب

منّ الله علينا بالرأى الصائب»[1]

إن الذى يشكل الواقع المادى لكل أمور المملكة وتصاريف الدولة هى الخواطر والتصورات الذهنية ، التى تنتجها أذهان مستشارى الملك ومعاونيه ونابهى خدمه :

«الملك : .. .. يا أصحابى كم أنهكنا تدبير شؤون الدولةاستأذنكم أن أمضى للغرفة الملكية كى ألقى زوجتى المحبوبة كم بقى على الفجر ؟ ؟المؤرخ : بضعة ساعات يا مولاى .

الملك : ساعود إليكم عند الفجر .

«وملتفتاً للنساء»

أنتن .. اذهبن .. وكلن ، ونمن ، واحفظن أغانيكن ؛

حتى ظهر الغد .

أما أنتم «للحاشية» فابقوا فى هذا الركن إلى أن أهبط قد تخطرفى بالى فكرة أو احتاج إليكم فى أمر»[2].

إن ما يقوله الملك لا يشكل جدلاً مع الواقع على اعتبار أنه صورة ذهنية أو خاطرة تخطر فى باله أو فى بال أحد أتباعه .

والأمر نفسه ، يحدث فى مسرحية (الأميرة تنتظر) وإن اتخذ شكل الاسترجاع ، إلا أنه مجرد خبل ذهنى لصورة مضت واختزنتها الذاكرة الانفعالية لشخصية الأميرة ، وهى تعيد تشخيصها . أى تسقط ما فى داخلها من صور واقع مضى على حاضرها ، فما يدور من صراع هو مجرد صورة تسقطها من ذهنها تشخيصها تصويريا لعلاقتها مع قائد حرس والدها الملك، بعد أن استولى على العرش بمساعدتها ، ثم نفاها فى مكان ناء فما كان منها إلا أن اكتفت بتشخيص صورتها التى

١- نفسه ، ص ص ٤٠ - ٤٢

٢- نفسه ، ص ص ٤٢ - ٤٣

تتمنى تحقيقها وهى معه، وذلك باستعانتها بوصيفاتها ، حتى أن الأمر يختلط على القارئ هل هذا واقع أم مجرد حلم يقظة تعيشه الأميرة فشخصية القرندل على سبيل المثال تأتى من اللامكان لتقتل شخصية السمندل دون أن تتضح علاقة هذا بذاك ، فهما كما لو كانا فكرتين إحداهما رمز للنذالة والانتهازية والخسة والثانية رمز للنبل وكما يظهر القرندل فجأة يختفى فجأة .

«السمندل : هل تسكن فى هذا الوادى ؟

القرندل : بل عندى عمل سأؤديه.

فأنا الليلة مدعو أن ألقى أغنيتى

السمندل : مدعو ، ممن ؟

القرندل : هل تسمع صوت الريح ؟

السمندل : «للأميرة» أدعوته ؟

القرندل : أدعوت الريح .

اسمع .. هى أيضا تحكى .

اسمع .. ! اسمع !

السمندل : ماذا تحكى الريح ؟

القرندل : ما يحدث»

المبحث السابع *
الشخصية العربية وهوية القدم الحديدية
فى مسرحى ألفريد فرج و مهدى بندق

إذا كانت منطلقات الشخصية فى مسرح كل من ألفريد فرج ومهدى بندق فكرية، إلا أنها تجوس مسلحة بفكرها الديالكتيكى فى أرضية مادية بغية تحقيق هوية جديدة ، هوية حديثة تسير على قدمين حديديتين .. إحداهما قديمة قدم تراثنا القومى : الفرعونى والعربى ، والأخرى قدم حداثية ، غير أنها تجوس فى أرض رخوة، بيد أنها تطيح فى أثناء سيرها بعناصر وقيم معرفية إذعانية ، وتغرس فى مواضعها رايات التمرد وشعارات هوية عربية حداثية ، تسعى دوماً الي تجديد صلاحية هويتها الثقافية ، انطلاقاً من إعادة فحص الفكر والقيم المتوارثة فى طور إعادة القراءة لوقائع التاريخ الفرعونى والتاريخ العربى ، من منظور درامى تفكيكى ، وفى إطار الإبداع المسرحى النثرى عند ألفريد فرج وفى إطار الإبداع المسرحى الشعرى عند مهدى بندق.

أولاً مسرح ألفريد فرج بين هوية الفكر وهوية الفعل :

الهوية الفكرية وصورها فى البناء الدرامى :

إن البناء الدرامى فى مسرحية سليمان الحلبى هو بناء متواز ، قائم على خطين دراميين مثلما هو البناء فى مسرحية شكسبير (الملك لير) ، خط درامى يكشف عن طبيعة المواجهة الدموية العنيفة والفكر الإرهابى عند كليبر، ويوازيه خط درامى فى المقابل يكشف عن طبيعة المواجهة الدموية والتفكير الإرهابى الثورى، الذى يدور فى ذهن سليمان الحلبى كرد فعل مواجهة لفعل كليبر، خط درامى يكشف

عن الوجه أو المظهر الحضاري في حواريات جابلان مع كليبر، حول حق المصريين وحول مظاهر التمدن، وهو وجه يصور الممارسة الديمقراطية الغربية، ويوازيه خط درامي يكشف عن المظهر الديمقراطي الحضاري للمصريين وخاصة الأزهريين ويظهر في حواريات سليمان الحلبي مع محمد أو مع سعد من زملاء دراسته الأزهرية .

والكاتب بهذا البناء المتوازي الخطوط، يضع حضارة الإسلام ممثلة في الأزهر في مواجهة الحضارية الغربية الفرنسية الغازية، فهناك تواز في المظهر الحضاري، وهناك تواز في المواجهة العنيفة فالمقاومة وإن كانت دموية إلا أنها موازية لدموية الغازي، مقاومة فكر قومي ووطني لفكر أجنبي مفروض بقوة الغزو العسكري، الذي يستهدف نفي هوية الوطن الى العدم، نفي ظل وجود حضاري إسلامي وزرع وجود حضاري علماني. هوية فكرية غازية مدججة بالسلاح وبالعلم الحديث، تكتسح هوية فكرية قومية ما زالت تحتمي بتراثها وتجتر ماضيها .

وإذا كان الاتجاه التسجيلي في المسرح يعتمد على الوثائق أحياناً، فإن افتتاحية سليمان الحلبي تعتمد على فقرات من وثيقة تاريخية هي كتاب (تاريخ الجبرتي)، ولكن لا لتأييد ما جاء عند الجبرتي ولكن لمناقشتها ومعارضتها بنصه المسرحي موضوع هذا المبحث .

دراميات تجديد ذكرى الأماكن ودوره في استعادة الهوية :

لا شك أن الهوية تستحضر عند مظاهر باقية بقاء الإطار، الذي يحيط بالمحتوى المستقبلي، أو السوار الذي يحيط باليد . وهو الحضور المتجدد لصور النقاء القومي وفتوحات الماضي الفكري للأمة، للتحالف مع جهود الحاضر في مواجهة خطر التلاشي والفناء في الآخر المتفوق. كما أنها نوع من الاستدعاء المتكرر للمكان القديم المرتبط

بماضينا ، هى استدعاء ذكرى مضت الى الحاضر عند كل لحظة استشراف للمستقبل، وليس أصدق مما قال شوقى على لسان قيس :

«قيس : قد يهون العمر إلاّ ساعة

وتهون الأرض إلاّ موضعا»[1]

وهى الانطباع الأول الثابت للصورة مع كل تغيير يحدث لها والتمسك بنقاء الماضى وبراءته مهما يمضى بنا الزمن :

«قيس : لم تزل ليلى بعينى طفلة

لم تزد عن أمس إلا إصبعا»

إن سليمان الحلبى يعيش فى القاهرة وفى حى الحسين، مع أنه موجود فى الشام . يقول باتريك رافو « عندما نأتى الى هذا العالم، فإننا لا ننخلع فى واقع الأمر عن جذورنا ، بل نحمل فى أنفسنا الانفصال عن الجذور »[2]

«سليمان : سأكون من أكون . غداً السفر يا مقاهى حى الحسين ويا بائعى العرقسوس فى حر الصيف ويانداما القهوة فى أروقة الجامع، ويا كتبى»[3]

هويته معه تتمركز فى ذهنه وشعوره لا تغادره مهما تغير وأينما كان .

دراميات الأسلوب بين هوية الحديث وهوية المتحدث :

يظهر الكورس فى (سليمان الحلبى) أحياناً كما لو كان هو ضمير سليمان نفسه. فى تحليلى لدور الكورس فى هذه المسرحية وجدت أن حديث الكورس، مع أنه يبدو حديثاً ثنائياً بين محمد وسليمان أو بين

١- أحمد شوقى ، مجنون ليلى ، القاهرة ، الأعمال الكاملة - القاهرة ،الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٢م.

٢- باتريك رافو«ادونيس والبحث عن الهوية» (فصول)مج السادس عشر، ع الثانى ، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب خريف ١٩٩٧م ، ص ٧٩ .

٣- ألفريد فرج ، سليمان الحلبى ، نفسه ، ص ٣٧٧ .

سليمان والكورس، إلاّ أنه لا يخرج عن كونه مونولوجا ذا طبيعة تحاورية تدور بين عقل سليمان وصوت ضميره، وهذا يتكرر أيضاً في حوار سليمان والكورس عند اختبائه في حديقة قصر الازبكية متربصاً لكليبر بغية قتله في نهاية المسرحية. إن سليمان هنا يحمل صوت قوميته ويحمل صوته، أى أنه ينتقل بماضى أمته الى حاضرها عبر صوتين يتحاوران حوار صراع في داخله :

«سليمان : جريت وراءك يا سارى العسكر أول النهار. والآن لا بد أن التقط أنفاسى تحت هذه الشجرة .

الكورس : السلام عليكم يا سليمان . جئت في موعدكم. انتظرنا طويلاً. ومع ذلك نعرف أنك تاتى الآن بالضبط. أحزمت أمرك؟

سليمان : استخرت الله.

الكورس : لماذا جئت المسافة الطويلة من حلب لتقتل مستعمراً هنا، وكان عندك من الترك هناك من لايقل عنه ضراوة وظلما ؟

سليمان : الترك ظلموا أبى .

الكورس : إجابة معكوسة لسؤال مستقيم ..»

«.. .. .. .. لماذا تقتل سارى عسكر الفرنسيين ولا تقتل باشا حلب؟

سليمان : لا أقوى على القتل انتقاماً .

الكورس : وقتل سارى العكسر ماذا تسميه ؟

سليمان : العدل .

الكورس : أتعرف ما تقول وما تفعل ؟

سليمان   نعم .. أقتل قتلاً نزيهاً عادلاً لا ثار فيه ..[١]

إن سليمان هنا يطرح على نفسه أسئلة منطقية يؤكد من خلال إجاباته هو نفسه عليها في هذا المونولوج ذي الصوت الفردى والصوت الجماعى معاً . وهو أسلوب يتكرر فى هذه المسرحية بين سليمان والكورس، أى سليمان ونفسه وبين كليبر أو بينه وبين جابلان أو وجه كليبر الديكتاتورى ووجهه المدنى والحضارى وهو ما يصنع للشخصية هوية الأسلوب :

الكورس : مرحباً بفاتح مصر . وسارى عسكر جيش الشرق ، جنرال كليبر العظيم .

كليبر : أشكر لكم هذه التحية بكل ارتياح

الكورس : أتعجبك هذه الشجرة يا جنرال ؟

كليبر : نعم ... فى بعض الليالى مكان الأرق يباعد بينى وبين النوم فأسلى نفسى بالتساؤل كم من السنين يمكن أن تعيش هذه الشجرة العظيمة .[٢]

هوية القدم الحديدية العربية التراثية والحداثية :

يوظف ألفريد فرج فى مسرحية (سليمان الحلبى) الكورس، كما يوظف المونولوج والمناجاة للتعبير عن الرأى العام (الكورس)، وللتعبير عن معاناة سليمان الحلبى فى المناجاة، وللتعبير عن صراع صوتين داخل سليمان نفسه، صوت عقله وصوت مشاعره الوطنية والقومية (مظهر هويته)، فالكورس يقف على قدم حديدية عربية تراثية وسليمان يقف على قدم حديدية حداثية عربية معاصرة .

وهى وقفة عند الأثر الدرامى التراجيدى لكل من الكورس

---

١ ألفريد فرج سليمان الحلبي ط ثانية القاهرة دار الكاتب العربى للطباعة والنشر ١٩٦٩م ص ١٤٥ ١٤٧

٢ نفسه ص ١٤٩

والمونولوج، ولكن على أرضية مادية رخوة هى أرضية عصرنا ، عصر الغزو الأمريكى والصهيونى . والمناجاة والديالوج فى مسرحية سليمان الحلبى يتخذان أسلوب الاتجاه الملحمى لأنه الأسلوب الذى يحض على إدراك الهوية وسرعة العمل على حمايتها قبل السقوط فى الهاوية .

دور الكورس فى (سليمان الحلبى)

تتمثل وظيفة الكورس فى سليمان الحلبى فى التمهيد للأحداث والتعليق عليها والإخبار عما مضى منها خارج حدود حلبة التمثيل حتى أنها تخطت ذلك، فوصلت الى حدود النقد (نقد الشخصيات فى مواقفها فى الحدث).

وإذا كان التمهيد أو التعليق يعوق نمو الحدث عن قصد، فذلك لاستخلاص العبرة، وللكشف وتحديد المواقف والحض على وطء القيم الإذعانية، التى تعوق دخول الهوية التراثية الى أرض واقع العصر بقدم حديدية.

وإذا كانت للكورس أدوار أخرى مثل المشاركة المباشرة فى الحدث، فقد تكون تعبيراً عن رأى عام، وقد تكون تلخيصاً لحدث مضى أو حدث مستقبلى، أو حدث غير مجسد على خشبة المسرح.

ويظهر الدور المشارك للكورس فى الحدث، مشهد قاطع الطريق حداية الأعرج، وموقف الإذعان الجماعى للاستغلال فى الداخل فى موازاة الاستغلال الأجنبى .

«حداية : هوب . لا يتحرك أحد . النساء فى هذه الناحية . الرجال فى هذه الناحية كل واحد منكم يخلع ما عليه من الملابس ويلقى بها فى الأرض ....

«أصوات : نخلص من مصيبة . يا دى الداهية .

من أين خرج . لص كافر . بسم الله الرحمن الرحيم يا مار جرجس

خلصنا»

(بعض اللصوص يعلقون بعض المشانق .. .. »

والكورس هنا يبدو مجرد مجموعة من الناس قد انقسمت قسمين : قسم يمثل أخياراً معتدى عليهم . وهم مجموعة الفلاحين الهاربين من الفرنسيين وطغيانهم ، ليلتحقوا بقلعة قديمة للتخفي، ثم مجموعة من الأشرار واللصوص، وتدخل المجموعتان في صراع ظاهري تتجسد فيه حركتان : حركة مهاجمة وحركة مدافعة ، الأولى قوية والثانية ضعيفة، والأولى موازية لبطش المستعمر الخارجي ، والأخرى مذعورة مستسلمة لبطش قوى خارجية (الغزو الفرنسي) ولبطش قوى داخلية (عصابة حداية)، وهنا تظهر الدلالة من الجمع بين القوتين فالاستغلال والبطش متشابه.

وهذا ربما بعيداً عن منطقة نفوذ الكورس، إذا اعتبرنا الكورس مجرد مجموعة شخصيات عبر معاً عن موقف مضى بالتعليق، أو عن موقف مستقبلي بالتمهيد، وهو يقف موقفاً وسطياً حيادياً - غالبا - خارج الحدث، وهو لا يغير من خط سير الأحداث أو الحتمية التراجيدية، والمجموعة هنا تؤدي موقفاً ناقداً لسلوك حداية المشابه لسلوك الفرنسيين . وموقف الكورس هنا هو مجرد تسجيل لموقف الاعتراض أو عدم الرضا، وهذا نوع من الوقوف على قدم حديدية، ولكن على أرضية واقع رخو .

الكورس في حالة التعليق الفردي :

في بعض المواقف تبدو للكورس مواقف محايدة - في مظهرها الخارجي - غير أن مضمونها ينطوي على النقد :

«الكورس : إذا كان الغزو بالسلاح يخلق للغزاة حقاً من العدم ، فإن المنلسر يحق لها ما تغتصبه من مال في الطريق العام(ستار)[٢]

١- نفسه . ص ٤٧

٢- المصدر السابق . نفسه . ص ٥٢

فى هذا المقطع من حديث الكورس تأكيد على ما قلت، فالمؤلف يدرك لا شك أن هذه المقـولة بالسطو على ممتلكات الأفـراد هؤلاء لصوص وهؤلاء لصوص.

والنقد هنا فى حديث الكورس موجه الى الجمهور، لا الى الشخصية، ولذلك فهو يدخل ضمن العناصر الملحمية . ولأن السطو فعل حتمى عند الغزاة (الفرنسيين) كما هو حتمى عند العصابات فى الداخل، لذلك أنهى المؤلف ذلك المشهد بالستار فى لفتة فنية شديدة الحساسية .

الكورس ودراميات الفعل فى تشخيص مرجعية الهوية :

ينحو التشخيص دائما نحو التلخيص، لأنه نوع من محاولة تقليد بعض فعل للغير، أو تقليد بعض صوته خلال صوت المقلد وحركته :

« الكورس : سليمان الحلبى .. اسم ليست له رنة مميزة بعد . قال الشيخ الشرقاوى : من؟ فأعادوا عليه سليمان الحلبى، قال : من واحتشدت فى مخيلته ذكريات سنين خلت خالط فيها شباب العرب من كل صنف ولقنهم فضائل العلم. فأعادوا عليه : سليمان الحلبى. قال: من ؟ وقد أدهشه أن يطرق بابه فى هذه الأيام الحلة الخالية. فقالوا له : سليمان الحلبى قال من . قال : من يستغيث بفطنته أن تهديه لسبب هذه الزيارة العجيبة المفاجئة ، فيتهيأ لها بما يناسبها من التحفظ أو الترحاب . ولكن فطنته لم تسعفه فردد وهو ذاهل عن خدمه : من وأعادوا عليه : سليمان الحلبى. سليمان الحلبى. سليمان الحلبى.

والكورس هنا يلزم تكويناً رئيسيا فى الصوت وفى الحركة، ولكنه يخرج فى تكوينات فرعية، عندما يقوم الصوت بتشخيص صوت الشرقاوى وحركته . وذلك كله لون من ألوان إيجاد مرجعية للرأى المطروح ، وما الهوية سوى الحضور الدائم للفرجعية عند مواجهة مصاعب أو عقبات الحاضر ومحاولة تجاوزها الى المستقبل .

هوية الشكل أو الأسلوب بين الكورس والمونولوج :

كثيراً ما يتحاور شخص مع آخر فى حالة معاناة وتفكير متأمل مع نفسه. كما قد يكون بينه وبين مجموعة شخصيات . ولأن حديث الكورس هو حديث من طرف واحد ، والجانبية حديث من طرف واحد ، والمونولوج حديث من طرف واحد والمناجاة حديث من طرف واحد، لذلك يجمع بينها شكل واحد مع اختلاف غرض كل لون منها واختلاف أسلوب كتابته .

وقد وظف ألفريد فرج فى مسرحيته هذه الألوان من الحوار جنباً الى جنب مع الديالوج (الحديث الثنائى) والتريالوج (الحديث الثلاثى)، وذلك بهدف الدلالة على أصالة فكرة الرأى والرأى الآخر فى أدبيات التفاعل العربى بين الأنا والغير ، الدلالة على قيام الفكر العربى على الأسس الغيرية لا على الأساس الأنوى، حتى وإن وقف حوار الأنا مع الآخر عند حدود أخذ النظر مشورته، ليس إلا بغض النظر عن العمل بها أو عدمه :

(فى الرواق ليلاً محمد وسليمان)

محمد : هل يوجعك قلبك يا سليمان ؟

سليمان : دعنى وحدى.

محمد : لا تغضب (يخرج محمد يدخل الكورس)

الكورس : سليمان .. أتتكرم بأن تجيبنا على سؤال ؟

سليمان : من أنتم ؟

الكورس : إننا لسنا هنا لنجيب على الأسئلة .. وفى الواقع ليس فى حقائبنا وجيوبنا ومحافظنا غير الأسئلة .

لماذا قصدت الشرقاوى من دون الناس جميعاً ليأوى فتاتك؟

سليمان : أخاف عليها أن تتشرد .

الكورس : جواب حاضر لسؤال لم يلق به إليك أحد . أكنت تقصد بيت الشرقاوى حقاً ليقى بنتاً من التشرد ؟

سليمان : لم أطلب منه سوى ذلك .

الكورس : طلبت منه ذلك حقاً .. ولكن أدخلت بيته بوازع الشفقة على البنت ؟

سليمان : ما هذا السؤال الخبيث ؟ »

يرى د. أبو الحسن سلام أن هذا الحديث الثلاثى (لون من ألوان المونولوج . فسليمان يحاور نفسه بنفسه) هو فى رأيه مونولوج ذو طبيعة تحاورية) سليمان يحاور عقله .

« الكورس : المرء يجمل بالرثاء ، وينبل بالشك، ويعظم بالكبرياء.

سليمان : ومع ذلك لا أريد إلا شفاء النفس.

الكورس : ستشفى بإذن الله .. ومهما كان ينتابك من صداع أو غثيان أو ذهول فشفاؤك أن تقرأ ذات نفسك بفطنة (ظلام) ».

هذه الحوارية التى تكشف عن موقف واحد هو موقف معاناة سليمان من جراء فشل محاولته الخيرية، التى استهدفت فى ظاهر الأمر إيواء ابنة حداية فى بيت الشيخ الشرقاوى شيخ الأزهر، والتى استهدفت أمراً آخر هو ما يتضمنه من رمز الى دور الأزهر فى احتواء الوطن المنتهك وحمايته باعتبار ابنة حداية هى رمز للوطن المهدد بالاغتصاب .

دراميات تجلى الهوية بين بشاعة منهج العدو وروعة منهج المقاومة الوطنية :

يكشف ألفريد فرج فى مونولوج سليمان الحلبى عن

تجليات الهوية العربية والإسلامية فى مواجهة تجليات الهوية الاستعمارية للغرب الصليبى:

« سليمان : إن كان اسمك ريتشارد وأنت قلب الأسد كما سموك ،

فـاعلم بـأنـى إنـا صـلاح الديـن : ولا تعـتـقـد يـا ملك الإنجليـز بـأن أرض المسيح عليـه السلام قد بـاركت روحك أو أكسبتك حصـانة مـا. إنى أقول لك يـا أيهـا الطامع فى حصـاد مـا بذرنا من الزيتـون الأخضـر .. مكانك ! الويـل لك ! إن كنت أتيـتنـا حـاجـا لمـا زعـمـوك فـألق سـلاحك، وتقـدم فى سلام وإن كنت أتيتنـا غـازيـا كمـا يبدو من ركـابك فـتـقـدم وحدك الى صلاح الدين ، ونازلنى رجلا لرجل وسيفـا لسيف ، واحقن دمـاء رجـالك وتابعيك .

(يدخل صديقه محمود شاهراً فرع شجرة مثله ويندفع إليه)

محمد : قبلت منازلتك يا أمير . لى !

هذا المشهد وإن كان فى ظاهره استرجاعا لصورة القتـال القديم فى عصـر الفروسيـة والبطولات الفردية ذات الملامح الزعـاميـة ، إلا أنه فـيمـا وراء صـورته أو أسلوبه هو نوع من حمل سليمـان لماضى أمتـه على ظهره فى مواجهة حاضرها متمثلا فى شخصه . هو يحمل هوية الأمـة كلها على ظهره عند مواجهتـه لعدوها الذى جاء ليهزم كبريـاءهـا ، يحمل كراهية أمته لكل أشكال الاستعمار والغزو، وخاصة عندمـا تقنع بقنـاع الدين وهو صليبى النزعة وبتراث كراهيـة عدو الماضى يواجه عدو الحاضر : وهذا ما فطن إليه (جابلان) فى حواريته مع كليبر :

جـابلان : لا توجد كراهيـة منزوعـة السلاح ، الكراهيـة تصنع سـلاحهـا دائمـا .

كليبـر : إن الذى يصنع السلاح هو الكبـرياء لا الكراهيـة ، أى أن نزع سلاح فى مستعمرة لا يكون نزعاً شـامـلاً يا سيدى وحقيقيا إلا بانتزاع الكبرياء من قلوب الناس»[٢]

١- نفسه ص ٢٩
٢- نفسه ص ٣٣

بين بشاعة منهج العدو وروعة منهج المقاومة الوطنية :

هكذا تتجلى روعة الهوية الوطنية العربية فى مواجهة بشاعة تجليات هوية العدو الغاصب. ففى الحوارية ذات السمة الديمقراطية بين الوجه المدنى للحملة الفرنسية (المهندس جابلان) والوجه العسكرى الاستعمارى (كليبر) - مع أنه لا ديمقراطية لمستعمر غاز - تتجلى فى تلك الحوارية بشاعة تجليات التفكير الاستعمارى حين يراجع (جابلان)كليبر فيما فرض من غرامة لا طاقة لأحد على تحملها ، فرضها على الشيخ السادات شيخ الأزهر:

جابلان : أيمكن بالقسوة أن يدفع رجل ما لا يملك؟

«كليبر : لا أريده أن يدفع أريده أن يركع!

سيضرب ويهان ويمرغ فى التراب .. ولن يفى بالغرامة أبداً . سيبيع كل ما يملك - هذا إذا وجد مشترياً - حتى لا تبقى له إلا زوجته . فيطرحها فى مزاد أمام جنودى ، ولن يفى بالغرامة أبدا. وبعدئذ نشترى أنقاض بيته بالثمن الذى نراه ، لننتفع بحجارته فى بناء وترميم القلاع . سنجعله يشهد بعينيه بيته يقتلع من الأساس ، ولن يفى بالغرامة أبدا. فليبع بعد ذلك روحه للشيطان أو للسلطان ... كليبر !

أنا اشتريه جسدا وروحا بعشرة فرنكات ، ولن يفى بالغرامة أبداً»[1]

الهوية وتجديد ذكرى الماضى فى مسرح ألفريد فرج :

إن التجديد الدائم لذكرى الماضى القومى هو من أهم مظاهر الهوية فلكى تكون لنا هوية فى الحاضر وفى المستقبل يجب أن نجدد إشراقات الماضى فى الحاضر ، ولا شك أن المظهر هو الشكل الإطارى للهوية شأنه شأن السلوك فالزى الوطنى هو أحد مظاهر الهوية ، هو

١- نفسه ، ص ٣٢ .

عنوانها والسلوك لحمتها والقيم سداها وكثيراً ما ينخدع العربى الطيب بتظاهر المعادى له ويقومه بسبب مجاملاته وتساهله وسذاجتها :

« لورنس : لتحكم العربى البس ملابسه وتسمى بأسمائه ، البس الطربوش والعقالة والعمامة وتسمى عبد الله والمهدى والعارف بالله . اقرأ القرآن واحفظ المعلقات السبع وسائر الأشعار والأمثال وتغنى بها....

واضرب العرب بعدها بالسياط يمتثلون ويرضون ويحمدون لك أنك تركت جنسك ووطنك ولغتك وملابسك ودينك لتحيا حياتهم وتأكل بأصابعك من أطباقهم .. لتحكم العربى اجلد ظهره وأنت ترقص على طبله ... »[1]

المجموعة : (تغنى وترقص الدبكة)

أهنا أراب موزلمين

قرآن قاريين

أشعار دارسين

حمدوا الله رب العللين . الله حى! »[2]

« رجلان يتماسكان

السلوك والهوية :

لا شك أن سلوك الإنسان هو صورة لهويته فالسلوك الحضارى تأكيد للهوية وسياج إحاطتها بالحماية، ولكن السلوك الهمجى أو الفوضوى ينفى الهوية الى العدم لأن الهوية التزام بقيم قومية :

« الرجل الأول : لعنة الله عليك . تسرق منّى خمسة فلوس ، وأقول لك

١- ألفريد فرج . الحار علي ارتار عربية روايات الهلال ع ٤٧٨ أكتوبر ١٩٨٨ بيع الأول ١٤٠٩ ، ص ٣
٢- نفسه ص ٣

زن الزيتون فلا تفعل . دمك حلال عندى !

الرجل الثانى : وما قيمة خمسة فلوس يا مجنون؟!

الرجل الأول : لا أسكت عن حقى أبداً !

الرجل الثانى : البلد سرقت منّا كلنا ... كل مالنا راح ، وأنت ..

الرجل الأول : ألاحقك بالخمسة فلوس الى يوم القيامة . انتقم منك لكرامتى وحقى ..

العربى الثانى : سيقتلنى المجنون بخمسة فلوس جنت العرب ! أدركنى !

العربى الأول : الخمسة فلوس !

المجموعة : حارت الصحف فى دروب الجنون، إذا تقوض الكون وانهارت الدنيا وسرق الوطن فكيف يظل العقل ثابتاً؟ ومن ذا يلوم ؟ ..»[1]

إن هذه الحوارية خير دليل على تفسخ الهوية لأن غياب هذه الحوارية خير دليل على تفسخ الهوية ، لأن غياب الرؤية وغيبة الهدف القومى والارتكان الى سفاسف الأمور والتآكل الداخلى هو السوس الناخر فى هيكل الهوية القومية وهو ما يفت فى عضدها.

الجغرافيا والهوية :

ليس هناك أخطر من الانسحاب الفكرى ثم المادى أمام غاصب لأرضك وعرضك وتراثك .

«المصور : ارتدت العرب مائة ميل الى الشمال .. مائة ميل الى الجنوب .. مائة ميل الى الشرق .. فإلى أين ؟ أنت يا جنرال (يدخل جنرال اسرائيلى بملابس المصفحين) حدد أرجوك للصحف أين تنتهى الحدود الاسرائيلية ..

١- نفسه ، ص ٣٢ .

الجنرال : حدود الدولة أم حدود الأمن أم حدود الردع ؟

المصور : اشرح لنا .

الجنرال : حدود الدولة ستقررها اتفاقيات الصلح مع كل دولة مجاورة على حدة في مقابل تطبيع العلاقات مع اسرائيل بلا حدود . حدود الأمن هي كل الدول المجاورة أى مصر والأردن وسوريا ولبنان . وهي الدولة التى يجب أن تكون إسرائيل أقوى منها مجتمعة . حدود الردع هي كل أراضي الدول العربية التى تلى الدول المذكورة، العراق والخليج والسعودية واليمن والسودان وليبيا وتونس ودول المغرب. هذه البلاد ستتعرض لغارات العمق أو للحملات المحدودة إذا هددت أمن اسرائيل بأى شكل .

المصور : ولكن هذا منطق قطاع الطرق .

الجنرال : سمه كما تشاء . فلسنا نطلب كالعرب حسن السمعة »[١]

إن الإنسان ليعدل من سلوكه حرصا على هويته فإذا كان عدواً خسيسا وقذراً ففيم يكون الحرص على حسن السمعة التى نتصف بها!!

الملكية والهوية :

من المؤكد أنه لا هوية دون حيازة أو ملكية فكرية ومادية وسيطرة على المكان والظروف، ولا شك أن قوة الدعاية المضادة للعرب إذ تشوه صورة العربى تزعزع هويته: «(يدخل محاضر أستاذ بيده كتاب)

الأستاذ : إليكم هذه الإفادة . العربى لا يعرف معنى للملكية ، لذلك فهو قد يذبح فرسه لضيفه من حب الشهرة وحسن السمعة .

أشتمه يقتلك . ولكن أطره وأثنى عليه يطيعك»[٢]

١- نفسه ، ص ٣٤ .
٢- نفسه ، ص ٣٤ .

وكثيراً ما ينقلب سلاح دعاية العدو المغرضة الى نحره . ذلك أن لكل فعل رد فعل مساو له فى القوة فإكرام الضيف لا يعنى عدم حرص على الملكية . ولئن كان الكرم هو الجود بكل ما تملك وبأعز ما تملك .. غير أن ذلك لا ينطبق على بداوة القدماء الرحل فى المجتمع العربى الرعوى ،أما مجتمع المدينة والمدنية العربية فهو مجتمع الاستماتة فى الحفاظ على الملكية، والعرب يقدسون المكان وظاهرتهم الشعرية تتمحور حول المكان ومقدساتهم مكانية[1].

«الأستاذ : .. .. وعندما أخذ الصهاينة أرض فلسطين وعمارتها ومزارعها ، وتاريخها ومستقبلها ومياهها ومعادنها وثغورها وآثارها حرص العرب جداً على استصدار صكوك حسن السمعة وحسن السيرة وسندات الاستحقاق من الأمم المتحدة. ولما نالوا مئات الصكوك التى تشيد بهم وتصف ملكيتهم وحسن سلوكهم ووثائق براءتهم من الإرهاب، وضعوا كل هذا الورق فى خزائنهم واعتبروا انفسهم قد فازوا على الصهاينة بحسن السمعة ، ويسعدهم دائما أن يكونوا مستحقين ومالكين الحق فى اتهام خصومهم وتسميتهم لقطاع الطرق والخارجين على القوانين الدولية ..»[2]

إن هذه الدعاية التى ينشرها الأستاذ تستهدف استنفار الفلسطينيين العرب وحضهم على رفض إثبات كذب هذه المعلومات .

المقاربة التاريخية والهوية :

لا شك أن المقاربة التاريخية والثقافية تشكل عنصراً من عناصر تحيد الهوية والحرص على حضورها . وألفريد هنا يوظف المقاربات التاريخية لإيقاظ هوية الفلسطينى من سباتها :

«السير على : أقدم لك نفسى يا سيدتى . أنا المدير العام لهيئة

١- راجع ما كتبه د. ابو الحسن سلام ، ثقافتنا المكانية وثقافة الجوار الزمانية مجلة (آفاق ثقافية) العدد الأول - يناير ٢٠٠٠ هيئة قصور الثقافة - فرع ثقافة الاسكندرية .

٢- ألحان على أوتار عربية ، نفسه ، ص ٣٤ .

اللاجئين بمنظمة الأمم المتحدة . وقد جئت مع المساعدين والصحفيين أستفسر عن أحوالكم ويسرني أنك على الأقل تطبخين شيئاً للأطفال . ماذا تطبخين سيدتي للأطفال ؟

الفتاة : فضلة خيرك . أطبخ لهم الماء .

السير على : الماء!

الفتاة : وهل تعلم أن عندنا شيئاً غيره ؟! حتى الماء لا ننال منه إلا أربع لترات في اليوم..

السير على : أوه . بربي أن كل طفل يبيت بلا عشاء في مخيمات الهيئة أسأل أنا عنه أمام الأمم المتحدة . انتظريني ..

(يهرول نحو السيارة والفتاة تضحك والصحفيون يصورون)

صحفي : لماذا تضحكين يا سيدتي؟

الفتاة : حكاية من حكايات العرب القديمة تذكرتها . كانت امرأة فقيرة تلهو أطفالها بغلي الماء على النار حتى يناموا، وكان الخليفة عمر بن الخطاب يتفقد الرعية في الليل فسألها وعلم حالها فقال : والله إن عربياً واحداً يبيت على الطوى أسأل أنا عنه أمام الله يوم القيامة. وترك المرأة وذهب ثم عاد لهايحمل على ظهره المسكين ..

(يعود مدير الهيئة ويقدم لها حفنة دقيق بيده)

السير على : خذي . ضعي هذا للأطفال في الماء .

الفتاة : تضع الدقيق وتكمل القصة) يحمل على ظهره المسكين زكيبة دقيق وقال لها خذي الدقيق للأطفال في الماء واخبزي لهم زكيبة دقيق.

السير على : قصة طريفة جداً ، سأكتبها في تقريري الصحفي . سيعجب بها القراء جداً . يا للمفارقة.»[1]

١- نفسه ص ٣٦

إن المرأة هنا ترى الماضى من خلال الحاضر عندما تقارب بين ما فعله عمر بن الخطاب مع المرأة وأطفالها وما يفعله على خان معها ومع أطفالها .

دفاع عن الهوية :

إن الدفاع عن الوطن هو دفاع عن الهوية والدفاع عن الهوية يستلزم رفض الاستسلام ورفض الإذعان ، يستلزم صدمة الاستنفار لأولئك الذين استكانوا للهزيمة واستساغوا الصمت وطعموا الرضا بالمقسوم أو ما ظنوه كذلك .إن استفزاز هؤلاء الذاعنين هو أول خطوة على طريق استرجاع الهوية المنفية : وتتمثل الهوية فى مواجهة الإنسان لكل عمل جديد يقدم عليه وهو يحمل على ظهره مجموعة أعماله السابقة، لأن المستقبل كما يقول آرثر ميللر«[1] مرهون فى النهاية برؤية الماضى خلال الحاضر.

(يدخل شيخ عربى ملثم)

الشيخ : ماذا تطبخين لأطفالك يا امرأة .

الفتاة : (منفعلة) وأنت ما شأنك وما خبرك ؟!

الشيخ : ألا تستحين تخاطبين شيخاً هكذا...

الفتاة : أطبخ الماء وهل عندنا غيره . إذا كنت طفيلياً فلا تضيع وقتك هنا . رح لحال سبيلك .

الشيخ : عجز وسفاهة ، هذا حالكم فى هذا الزمان .

الفتاة : وتسبنا أيضاً ؟!

الشيخ : تطبخين الماء تسلية لأطفالك وتحكين عن زمان عمر تسلية لحالك . عجز وسفاهة!

١- آرثر ميللر ، مقدمة مسرحية بعد السقوط ، ترجمة على شلش، سلسلة مسرحيات عالمية ، القاهرة ، الدار القومية للنشر عدد ١٥ ، مايو .

الفتاة : ولو كنا في زمان عمر لنلت عقابك ضعفين .

الشيخ : ومثلك أحق بالعقاب إذ زدت العرب فوق سفاهتك وعجزك مزيداً من الجهالة والعمى.

(يخرج .. والأطفال يئنون)

الفتاة : ناموا الآن ويكفيكم . صيرتمونا معيرة للشحاذ وعابر السبيل حتى حكايات التاريخ يعيرنا بها الشيخ المنكود . كرهنا التاريخ والجغرافيا زيادة . ليت أنهارنا كانت جفت أو السيول جرفتنا ، أو أرضنا كانت ابتلعتنا قبل أن يأتي يوم يعيرنا فيه المتطفلون والطفيليون . نذكر زمان عمر ! فما شأنك بعمر وحكايات نتسلى بها حتى يزورنا النوم كما نلهي الأطفال حتى يناموا على الجوع ما شأنك ؟ »[١]

وإذا كانت الهوية ترتكز على التذكر الدائم للماضي وأن يصبح التذكر عادة واستكشاف البعيد وتوقع المستقبل، فإن الشيخ الملثم يفعل ذلك، بالإضافة الى أنه يوجه النشاط العملي الفعلي ويحض على العمل به، لأنه اكتشف أن استسلام المرأة وهي هنا رمز لشعب فلسطين فيه فناء هذه الأمة عن الوجود .

إن الشيخ الملثم لا يرفض أن تتذكر تلك المرأة إيجابيات التاريخ وتقابلها بأشباه إيجابيات العصر. ولكنه يرفض أن تكتفي بمجرد التذكر حسرة وألماً أو لمجرد التسلي أو التلهي، وإنما هو يطالبها بأن تتذكر التاريخ لتنبعث في داخلها جذوة الرفض وتشتعل في داخلها إرادة بعث هويتها المستلبة .هو لا يريدها أن تتذكر التاريخ أو وقائعه المضيئة من أجل أن تستيقظ من سباتها وتنفض عنه غبار الإذعان وتقذف بغطاء الأمر الواقع الى العدم ، لما وجدها تذكر زمان عمرطلباً للنوم لها ولأطفالها مع أن اليقظة هي التي تخرجها من حالة انعدام

١- نفسه ،ص ٣٧

الهوية، لذلك كان تبكيت الشيخ الملثم لها استنفاراً لهمتها واستفزازاً لنخوتها العربية وكرامتها وتهيئة لإدراكها وحضاً لها على رفض الإذعان والتفكير في استرجاع هويتها :

(يدخل الشيخ)

الشيخ : يا امرأة . إذا سلبت أرضك ، وانتزع منك زرعك وبيتك حتى لم تجدي عشاء لأطفالك غير الوهم ، فلا أصلح لك من هذه (يقدم لها بندقية) يقول عمر خذيها على بركة الله وأيقظي النيام. (تأخذها)

الفتاة : ما اسمك أيها الغريب ؟ ما اسمك الذي يعرفك به الناس ؟

الشيخ : أيتها المرأة . أنا رسول ذلك الذي ذكرت اسمه عشر مرات، أفيقي من ذهولك ! (يختفي)[١] .

إن الفريد فرج يصطنع المقاربة الثقافية (التاريخية) عنصراً من عناصر بعث الهوية الفلسطينية العربية الإسلامية المغيبة ، ويجعلها وسيلة تعلم ليس للمرأة الفلسطينية المشردة فحسب، ولكن لكل صاحب حق مسلوب أو هوية مغيبة ومنفية ليغير من سلوكه، ويعدل عن الاستكانة والتناول في سبيل بعث ماهية وجوده، متعاونا مع بني جنسه المضيعين على استرجاع الهوية القومية، وليس أفضل من المسرح التسجيلي يصوغ فيه ألفريد فرج موضوع الحض على بعث الهوية مستعيناً بكشف الظاهرة التاريخية في نفض غبار الإذعان والاستكانة المعاصرة عن أمته، ولا غرو أن هذا عمل تنويري تثويري في المقام الأول.

١- نفسه ، ص ٣٧

المبحث الثامن :
الهوية المصرية فى مسرح نجيب سرور
بين لغة الإذعان ولغة التمرد

فى مسرح نجيب سرور تحاول الشخصية المصرية الخروج من إطار ثقافة الإذعان حاملة راية ثقافة التمرد ويتمثل ذلك فى النصوص الآتية : (يلسين وبهية) (آه يا ليل يا قمر) (قولو لعين الشمس) (منين اجيب ناس) (الحكم قبل المداولة) غير أنها تنكسر فى كل جولة من جولات صراعها مع الهوية الإذعانية المفروضة عليها عبر تاريخ مصر مما جعلها فى النهاية تستسلم لتلك القوانين التى تفرض عليها الواقع الإذعانى .

المبحث التاسع :
الافتراق الطبيعى لهوية الصورة اللغوية
فى مسرح الحكيم

تتغير هوية الصورة اللغوية فى مسرح الحكيم تغيراً طارئاً ومؤقتاً . فالشخصية تغير أدوات اتصالها بنفسها وبغيرها تغيراً طارئاً يستهدف اختبار صدق هويتها ، لذلك تبدو كما لو كانت تفارق هويتها، على حين أنها ترحل عن إطار الهوية فى سياحة تأملية وفكرية تقضيها خارج حدود الهوية الجغرافية وخارج حدود الهوية الانثروبولوجية الوليدة للهوية الجغرافية والبيئية لزمن محدود بحدود إثبات أصالة هويتها على المستوى الجغرافى وعلى المستوى الثقافى والاجتماعى، بل على المستوى الأنثروبولوجى وعلى المستوى الابستمولوجى .

ثبت المصادر والمراجع

١- ابن رشد ، مناهج الأدلة فى عقائد أهل الملة ، تحقيق د. قاسم محمد قاسم ، القاهرة ، مكتبة الأنجلو المصرية .

٢- ابن عطاء السكندرى ، التنوير فى إسقاط التدبير ، تحقيق موسى محمد على الواشى وعبد العال أحمد العرابى، سلسلة البحوث الإسلامية العدد (٢٩) ، القاهرة الحديثة للطباعة ١٩٧١م .

٣- د. أبو الحسن سلام ، ثقافتنا المكانية وثقافة الجوار الزمانية مجلة (آفاق ثقافية) العدد الأول - يناير ٢٠٠٠ ، هيئة قصور الثقافة - فرع ثقافة الإسكندرية .

٤- د. أبو الحسن سلام ، دور الإيقاع فى النص المسرحى ، الإسكندرية ، مركز الأبحاث العلمية ، ١٩٩٨ م.

٥- أبو الهلال العسكرى (الحسين بن عبد الله بن سهل بن سعيد بن يحيى بن مهران المتوفى سنة ٣٩٥هـ حسب ما رأى ياقوت الحموى) بكتاب الصناعتين : الكتابة والشعر - تحقيق محمد البجاوى ومحمد أبو الفضل إبراهيم . بيروت ، صيدا ، المكتبة العصرية ١٤٠٦هـ - ١٩٨٦ .

٦- أحمد شوقى ، مجنون ليلى ، القاهرة، الأعمال الكاملة ، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٢م.

٧- آرثر ميللر ، مقدمة مسرحية بعد السقوط ، ترجمة على شلش، سلسلة مسرحيات عالمية ، القاهرة، الدار القومية للنشر، عدد ١٥ ، مايو.

٨- ألفريد فرج، سليمان الحلبى ، ط. ثانية ، القاهرة ، دار الكاتب العربى للطباعة والنشر ١٩٦٩م .

٩- ألفريد فرج، ألحان على أوتار عربية ، روايات الهلال، ع ٤٧٨ ، أكتوبر ١٩٨٨م ربيع الأول ١٤٠٩ هـ .

١٠- ألفريد فرج، على جناح التبريزى وتابعه قفه ، سلسلة مسرحيات عربية ١٢ ، القاهرة ، المؤسسة المصرية العامة للطباعة والنشر - دار الكاتب العربى للطباعة والنشر ، ١٩٦٨م.

١١- المتنبى : أبو الطيب أحمد بن الحسين الجعفى الكوفى الكندى (٣٠٣هـ) قتل فى رمضان (٣٥٤هـ) ديوانه، ط. القاهرة ، المركز العربى للبحث والنشر .١٩٨٠م .

١٢- باتريك رافو ، أدونيس والبحث عن الهوية (فصول)مج السادس عشر ع الثانى، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب خريف ١٩٩٧ م.

١٣- بريشت ، نظرية المسرح الملحمى ، ت : د. جميل ناصيف ، بيروت ، دار المعرفة ، د/ت.

١٤- بريشت ، حياة جاليليو ، ترجمة بكر الشرقاوى ، مجلة المسرح المصرية ، ع ٢٦ ، فبراير ١٩٦٦م.

١٥- بريشت ، محاكمة جان دارك .

١٦- د. حبيب الشارونى، فلسفة سارتر ، الإسكندرية ، منشأة المعارف، د/ت . الفصل الثانى : الموقف الأساسى الحرية.

١٧- رجاء النقاش ، المسرح الغاضب ، (مجلة الكاتب) العدد ٣٩ ، يوليو ١٩٦٤م.

١٨- سارتر ، الجحيم ، ت : د. عبد المنعم الحفنى .

١٩- سعد الله ونوس ، الملك هو الملك ط. ثالثة ، بيروت دار ابن رشد ١٩٨٠م .

٢٠- صلاح جاهين ، رباعيات ، ط. ثانية ، القاهرة ، مركز الأهرام للترجمة والنشر ١٤١٦هـ - ١٩٩٥م .

٢١- صلاح عبد الصبور ، بعد أن يموت الملك ، مسرحية شعرية ، ملهاة مأساوية ، ط٢ بيروت ، دار الشروق ، ١٤٠٣هـ - ١٩٨٣م.

٢٢- د. ضحا شيحا ، «الحرية والالتزام فى أعمال سارتر» عالم الفكر الكويتية ، مج الثانى عشر - يوليو - اغسطس - سبتمبر ١٩٨١م.

٢٣- قدامة بن جعفر ، نقد النثر ، تحقيق د. طه حسين وعبد الحميد العبادى ، القاهرة ، مطبعة مصر ، شركة مساهمة مصرية ١٩٣٩م.

٢٤- د. محمد مندور «الالتزام ومسؤولية الأديب» ، الكاتب ع ٢١ - ١٩٦٢م.

٢٥- م.م. لويس ، اللغة فى المجتمع، ت: دكتور تمام حسان ، القاهرة ، دار إحياء الكتب العربية، وزارة التربية والتعليم . قسم الترجمة والألف كتاب ١٩٥٩م.

٢٦- يوسف إدريس ، الفرافير ، مطبوعات مجلة المسرح ١٩٦٤م.

٢٧- يوسف إدريس ، جمهورية فرحات ، القاهرة ، دار مصر للطباعة ، ١٩٨١م .

٢٨- يوسف إدريس ، المهزلة الأرضية .

٢٩- يوسف إدريس ، الجنس الثالث، القاهرة ، عالم الكتب.

المحتـــويـات



الفهرس

إصدارات المركز من الكتب

١-	تاريخ المسرح من عام ١٨٧٦ حتى ١٨٩٠	٦ جنيه
٢-	تاريخ المسرح من عام ١٨٩١ حتى ١٨٩٥	٧ جنيه
٣-	تاريخ المسرح من عام ١٨٩٦ حتى ١٩٠٠	٩ جنيه
٤-	تاريخ المسرح من عام ١٩٠١ حتى ١٩٠٥	٨ جنيه
٥-	تاريخ المسرح من عام ١٩٠٦ حتى ١٩١٥	٩ جنيه
٦-	تاريخ المسرح من عام ١٩١١ حتى ١٩١٦	٩ جنيه
٧-	تاريخ المسرح من عام ١٩١٦ حتى ١٩٦٩	١٢ جنيه
٨-	المسرح المصرى من عام ١٩٦٠ حتى ١٩٩٥	١٢ جنيه
٩-	المسرح المصرى من عام ١٩٩٥ حتى ١٩٩٦	٨ جنيه
١٠-	المسرح المصرى من عام ١٩٩٦ حتى ١٩٩٧	٩ جنيه
١١-	المسرح المصرى من عام ١٩٩٧ حتى ١٩٩٧	١١ جنيه
١٢-	المسرح المصرى من عام ١٩٩٧ حتى ١٩٩٨	١٠ جنيه
١٣-	الدورات التثقيفية أعوام ١٩٩٥ حتى ١٩٩٦ ١٩٩٧ .... لكل جزء	٨ جنيه
١٤-	توفيق الحكيم ناقداً مسرحياً	٦ جنيه
١٥-	مذكرات نجيب الريحانى	٤ جنيه
١٦-	أمير المسرح محمد تيمور	٤ جنيه
١٧-	كشكش بك	٧ جنيه

١٨-	زكى طليمات	٩ جنيه
١٩-	أرزه لبنان، مارون نقاش	٨ جنيه
٢٠-	اسماعيل عاصم	٥ جنيه
٢١-	فؤادر دواره	١٧ جنيه
٢٢-	على بابا	٧ جنيه
٢٣-	مسرح حديقة الأزبكية	٧ جنيه
٢٤-	الجنيه المصرى	٥ جنيه
٢٥-	ليلة من ألف ليلة	٨ جنيه
٢٦-	مسرح الأطفال	٤ جنيه
٢٧-	فرانسنا العزيزة تحياتى	٥ جنيه
٢٨-	سرقوا الصندوق يا محمد	٦ جنيه
٢٩-	ملاك وشيطان	٤ جنيه
٣٠-	غريزة المرأة	٦ جنيه
	مجلة تراث المسرح (فصلية)	٤ جنيه

إصدارات تحت الطبع

١- إتجاهات النقد المسرحى المعاصر ، بين النظرية والتطبيق
أ.د. أبوالحسن سلام

٢- عبث إدريس وعبد الصبور فى المسرح المصرى
أ.د. أحمد سخسوخ

٣- على الراعى ... صفحات من النقد المسرحى
كتاب تذكارى أعده ابنته الدكتورة ليس على الراعى

٤- المسرح المصرى ١٩١٧- ١٩١٨ (الكتاب الثامن)
اعده المركز القومى للمسرح بإشراف شكرى عبد الوهاب.

٥- من رائدات المسرح المصري .. تقديم د. دينا يحيى

٦- المسرح المصرى - الموسم المسرحى ١٩٩٨ - ١٩٩٩ .

إعداد المركز القومى للمسرح بإشراف شكرى عبد الوهاب

٧- مجموعة المسرحيات الفائزة بالمراكز الأولى والتي أقامها المركز وهي :

سر ماكينة الشحن	تاليف الرائد ياسر عادل محمد فهمي
الخنادق	تاليف محسن يوسف
اكتوبر	تاليف محسن يوسف
السادة لا يكذبون	تاليف د. كمال الدين حسين
العابد	تاليف نوال محمد سليم
كان ياما كان	تاليف نوال محمد سليم
مرحي غيلان (مسرحية شعرية)	تاليف عبد المنعم محمد عبد المنعم

٨- المجتمع المسرحي في مصر تاليف الدكتورة أمل حركة

٩- كتاب في صورة (يحتوي علي صور الأعمال الفنية التي قدمت علي مدار المائة عام الماضية)

١٠- المسرح المصري ، الموسم المسرحي ١٩٧٠ - ١٩٨٠.

رقم الإيداع
٢٠٠٥/٣٤٩٨
الترقيم الدولى
977-5969-59-3